TEATRUL „REGINA MARIA" ORADEA - BIHOR - ROMÂNIA -1-

SUMAR

TEATRUL AZI

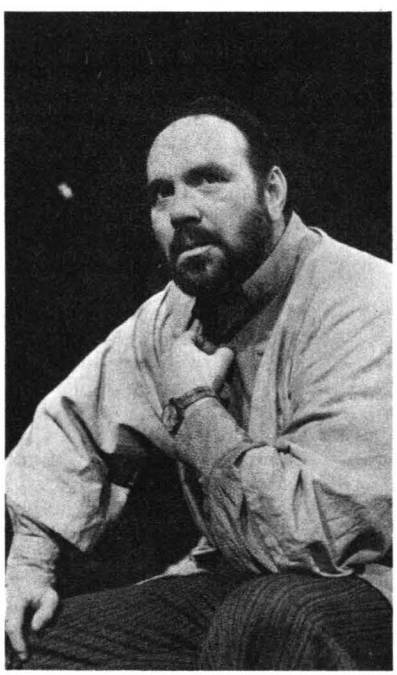
REVISTĂ EDITATĂ DE
MINISTERUL CULTURII

Redacţia şi administraţia
B-dul Nicolae Balcescu nr.2
tel: 614.35.58

REDACŢIA

- **DUMITRU SOLOMON (redactor şef)**
- **MAGDALENA BOIANGIU (secretar general de redacţie)**
- **CRISTINA DUMITRESCU**
- **ALICE GEORGESCU**
- **VICTOR PARHON**
- **IOANA POPESCU (tehnoredactare)**

• **ANTITEZE de Dumitru Solomon, p.2** • **DIALOG cu George Constantin (Doina Papp), p.4** • **DIALOGURI SECUNDE cu prof.dr.Constantin Băläceanu-Stolnici (Adina Bardaş), p.6** • **MASA ROTUNDĂ A REVISTEI "TEATRUL AZI":** Critica criticii, **p.7** • Critica criticii criticilor: **opinii de Cătălina Buzoianu, Dana Dogaru, Alexandru Darie (anchetă realizată de Dan Oprina), p.19** • Prin teatrele Basarabiei **(articole de Valentin Silvestru, Dumitru Solomon, Ludmila Patlanjoglu), p.21** • **CRONICA:** Richard III **de Shakespeare (Teatrul Odeon),** Paiaţa soseşte la timp **de Fănuş Neagu (TNB),** Arşiţa şi viscolul **de Mihai Ispirescu (Teatrul "Nottara"),** Ivan Turbincă **după Ion Creangă (Teatrul "Ţăndărică" şi Teatrul "Ion Creangă"),** Îmblînzirea scorpiei **de Shakespeare (Teatrul Naţional din Tîrgu Mureş),** Decameron 645 **după Boccaccio (Teatrul "Anton Pann" din Rîmnicu Vîlcea),** Cenuşăreasa **după Fraţii Grimm (Teatrul de Păpuşi din Baia Mare),** Omul care aduce ploaie **de Richard Nash,** Dresoarea de fantome **de Ion Băleşu (Teatrul Dramatic din Baia Mare),** Vicleniile lui Scapin **de Molière (Teatrul "Csiki Gergely" din Timişoara). Semnează: Alice Georgescu, Cristina Dumitrescu, Magdalena Boiangiu, Victor Parhon, Sebastian-Vlad Popa, Mihai Claudiu Cristea, p.26** • **"UNDE FUGIM DE-ACASĂ?", p.36** • **SECRETARUL LITERAR ARE CUVÎNTUL: Elisabeta Pop, p.37** • **PROSCENIUM: Anca Sigartău (Clara Mărgineanu), p.38** • Teatrul între boemă şi rigoare **(anchetă realizată de Olivia Şireanu-Chirvasiu), p.39** • **CIVILIZAŢIA IMAGINII: articole de Anca Tudor, Vivia Săndulescu, p.41** • **SPECTACOLUL STRĂZII de Adriana Bittel, p.44** • **SCENA LUMII: Corespondenţă specială de la Paris (Mirella Nedelcu Patureau), p.45.**



Cititorii din străinătate se pot abona adresîndu-se la: "RODIPET" S.A. P.O. BOX 33-57, telex 11995, 11034, FAX 90-17.40 Bucureşti, Piaţa Presei libere nr.1, sector1; sau; "ORION" S.R.L., Splaiul Independenţei nr. 202 A, sector 6, Bucureşti, telefon 17.34.07, FAX (400)-42.41.69.

ISSN 1220-4676

Coperta I: Marcel Iureş (foto: Ileana Muncaciu)
Coperta II: Arşiţa şi viscolul, Teatrul "Nottara" regia:Dominic Dembinski (foto: Cosmin Bumbuţ)
Coperta III: Anca Sigartău - Puck în Visul unei nopţi de vară, regia: Liviu Ciulei
Coperta IV: Richard III la Teatrul Odeon, regia: Mihai Măniuţiu

ANTITEZE

DUMITRU SOLOMON

TEROAREA ACTUALITĂȚII

Ce fel de piese vrea să vadă publicul nostru?

Mai întîi, mi se va răspunde, publicul nostru nu vrea (sau nu mai vrea) să vadă piese, dovadă că nu vine la teatru. Dacă acest răspuns avea rezon în perioada imediat următoare evenimentelor din decembrie 1989, cînd, într-adevăr, sălile de teatru se cam goliseră, oamenii consumîndu-și nevoia de spectacol pe străzi sau la televizor, acum lucrurile s-au schimbat. Strada, în afară de gropi și gunoaie, nu mai oferă nimic privirilor noastre însetate de senzațional. Televiziunea, cu excepția momentului electoral, și-a reintrat în cursivitatea ei monotonă, cu și fără seriale, cu și fără Bobby Ewing, așa că știm și ce se va spune, și cum, și de către cine. Astfel că sălile de teatru se repopulează încetul cu încetul, fiindcă, oricum, ceea ce se întîmplă aici pare să fie mai interesant decît ceea ce se întîmplă pe stradă sau la televizor. Să nu ne iluzionăm crezînd în fidelitatea omului. El este gata să-și abandoneze pasiunile pentru altele noi, iar pe acestea pentru altele și mai noi (sau mai vechi). Dacă omul ar fi fost consecvent și inert, el ar fi contemplat și acum peisajul atît de sedativ al Paradisului biblic.

Așadar, întrucît ne întoarcem la teatru, ce fel de piese vrem să vedem?

Ni s-a spus, de către regizori și critici absolut credibili și autorizați, că, odată cucerită libertatea de expresie, a devenit caduc teatrul metaforic și aluziv și că se impune un teatru direct. Mulți dintre acești regizori au cochetat însă, în spectacolele lor din ultimii trei ani, cu expresia indirectă și atît de dezavuată în declarații programatice, și au redeschis calea aluzivă, metaforică de comunicare cu spectatorii. Și, ca să fim sinceri, concursurile acestea rebusistice au cîștigat publicul de teatru, fiindcă, la urma urmei, avem un public antrenat în dezlegarea șaradelor și cuvintelor încrucișate, în polisemia jucăuș-acidă, în dulcea și misterioasa complicitate cu scena. La rîndul lor, criticii care au optat decis pentru teatrul direct au fost și ei seduși de vechiul și perimatul limbaj esopic și nu l-au admonestat pe regizori pentru "jocul secund" practicat în ciuda convingerii lor teoretice, estetice sau pragmatice. Dimpotrivă, unii l-au încurajat.

Dacă spectacolului de teatru i se tolerează, cu simpatie, recursul la

fabulistică, alegorie și parabolă, dramaturgiei i se cere însă adecvare. Adecvare la ce? Mai întîi, la realitate. La o nouă realitate. Altfel spus, li se recomandă dramaturgilor, ca și pe vremea Consiliului Culturii și Educației Socialiste, să scrie "piese de actualitate", indicație de care Shakespeare n-a beneficiat. Prin urmare nu a scris absolut nici o piesă "de actualitate", ceea ce nu l-a împiedicat să fie actual timp de patru sute de ani fără întrerupere.

Ce înseamnă a fi actual? Neapărat a scrie despre dramele și comediile tranziției, despre balcanizare și europenizare, despre democratizare și descentralizare? De ce o piesă despre ipostazele dictaturii, precum Cezar, măscăriciul piraților de D.R. Popescu, fiindcă a fost scrisă în anii șaizeci, ar fi inactuală?

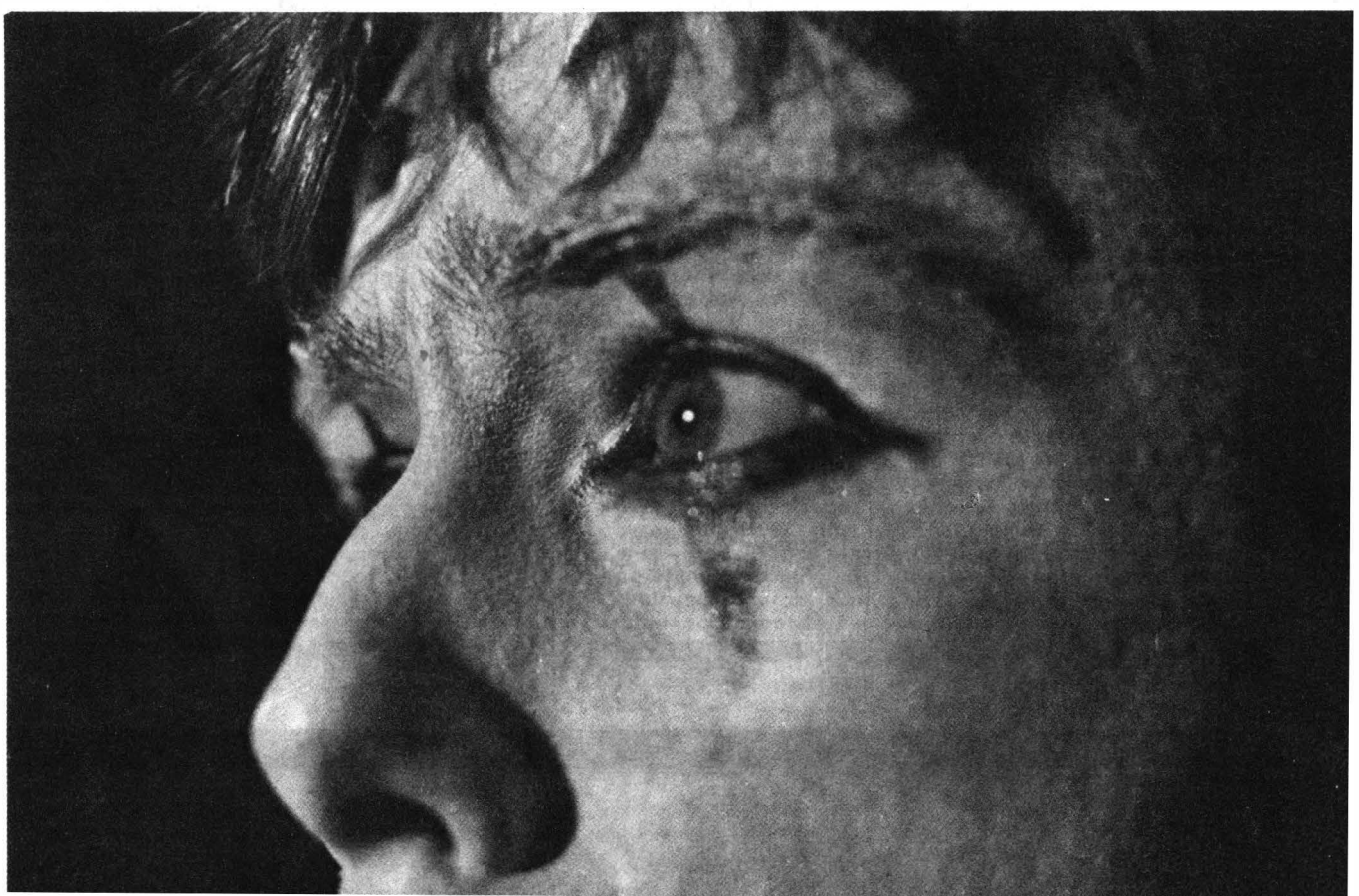
De ce ar fi inactuale Iona sau Există nervi de Marin Sorescu, scrise în aceeași perioadă? Dovadă că au fost considerate actuale este că se joacă. Deci pot interesa publicul de azi.

Actualitatea o fi doar ceea ce se întîmplă azi? Cît de azi? Și ce fel de azi? Ce anume se dorește din azi? O întîmplare semnificativă: se transmite la televizor piesa mea Oglindă, scrisă "azi", adică în 1992, o piesă nu despre economia de piață, nu despre democrația de tranziție, ci despre o crimă, despre psihologia crimei și despre psihologia descoperirii criminalului. În timpul emisiunii, primesc un telefon de la o persoană feminină și anonimă care, pe un ton civilizat, îmi reproșează că scriu astfel de piese, acum, cînd barjele sîrbești circulă pe Dunăre încălcînd embargoul și periclitînd pacea în zonă (era la începutul lui februarie), cînd prețurile sînt în continuă creștere, cînd "avem nevoie de liniște". Era o persoană care își declara simpatia pentru celelalte piese scrise de mine ("minunate"), dar care nu înțelegea de ce am "coborît la nivelul «Evenimentului zilei»". Prin urmare, unii ar dori ca piesele "de actualitate" să le aducă liniștea. Ceva, poate, cu păstori și păstorițe, niște piese bucolice, poate niște vodeviluri, poate niște comedii lirice, poate poeme eroice... Realitatea aspră, întunecată, violentă nu face parte din "actualitate". Ar trebui să împodobim, să machiem, să înfrumusețăm viața, să-i arătăm doar lucrurile plăcute, tranchilizante. Să mințim iar.

Dar teatrul se ocupă oare cu liniștea? Nu cumva rostul lui este tocmai acela de a produce neliniște? Nu cumva un text e cu atît mai adevărat cu cît e mai neliniștitor? Nu am nimic împotriva comediilor. Am scris și eu destule. Dar e normal ca teatrul să arate doar partea veselă a existenței, cîtă vreme existența însăși are suficientă tristețe, urîțenie, încrîncenare? Nu falsificăm realitatea căutînd doar liniște și uitare? Nu abdicăm de la responsabilitatea noastră? Cred cu sinceritate în rolul de divertisment al teatrului, știu că plăcerea este o componentă fundamentală a artei. Dar plăcere nu înseamnă frivolitate și cu atît mai puțin anestezie.

Așadar, ce piese vom scrie? Ca într-o societate normală sau care aspiră la normalitate, vom scrie piese normale. Adică acele piese care se nasc dinăuntrul nostru, și nu acelea pe care ni le comandă vocile din afara noastră.

Cum să fie aceste piese? Nu-mi dau seama. Probabil că trebuie să fie bune.



GEORGE CONSTANTIN:
„Aș fi putut face mai mult, dar...“

☐ Stimate maestre, premiul "Horia Lovinescu", instituit de revista "Teatrul azi" și de Grupul de Societăți Glob R și care vi s-a acordat pentru întreaga dumneavoastră activitate, ne duce cu gîndul în primul rînd la creațiile realizate în piesele lui Lovinescu și la perioada cînd el a fost director la "Nottara", teatru pe care îl slujiți și astăzi. Din această perspectivă, ce importanță acordați acestui premiu?

■ **Pentru mine acest premiu înseamnă foarte mult, așa după cum Horia Lovinescu a însemnat foarte mult în viața mea artistică. O adevărată cotitură. Am fost foarte bucuros că cineva și-a adus totuși aminte, în nebunia asta pe care o trăim, de Horia Lovinescu, un mare dramaturg, unul din cei mai mari dramaturgi pe care l-a avut țara. Ar fi fost nedrept să fie dat uitării. Spuneam că Horia Lovinescu a reprezentat un moment important, poate cel mai important în cariera mea artistică, fiindcă, în afară de faptul că am jucat în foarte multe piese ale lui - șase-șapte, cred - în perioada cît a fost director (vreo 20 de ani) am jucat și alte multe roluri care au constituit trepte în viața mea artistică. După moartea lui, lucrurile s-au schimbat, și la "Nottara", și în viața mea... Momentul acela a rămas excepțional pentru mine, și vreau să mulțumesc încă o dată lui Radu Dumitru și revistei "Teatrul azi" pentru ideea de a-l readuce pe Horia Lovinescu în atenția tuturor.**

☐ Să ne amintim cîteva din succesele acelei perioade: **Petru Rareș, Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă, Karamazovii...**

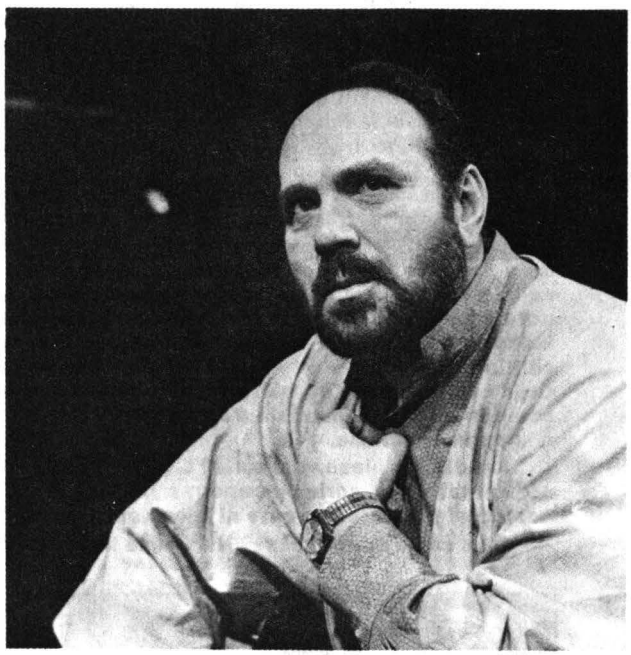
■ **A scris, aș zice,** Petru Rareș **pentru "Nottara" și, implicit, pentru mine. Imediat ce a venit la direcție. Era printre puținii dramaturgi - dacă nu singurul - care scriau pentru actori, pentru oamenii din teatrul lui, în primul rînd.** Jocul..., **una dintre cele mai bune piese ale lui Lovinescu, a avut o viață foarte lungă. Am luat și premii cu ea. Un mare succes al teatrului, ca și** Karamazovii, **cu care am făcut o impresie excepțională în turneul întreprins la Moscova și Leningrad. A mai fost și** Paradisul **sau alte piese, scrise pentru colegi ai mei, care și-au găsit astfel roluri excepționale: Hossu și Ioana Crăciunescu în** Ultima cursă, **Repan și Gilda Marinescu în** Și eu am fost în Arcadia... **Apoi, Horia Lovinescu a fost un mare domn, un senior în lumea teatrului. A ajutat foarte mulți artiști, scriitori, care au debutat în teatrul lui. Mi-amintesc că, la un moment dat, a deschis sala Studio numai și numai pentru dramaturgii tineri. A ajutat și foarte mulți regizori, a angajat mulți actori. Dan Micu și Alexandru Repan, de pildă, sînt produse ale lui. La fel Dana Dogaru, Horațiu Mălăele, Ștefan Radof, Varga, Hossu. După părerea mea, forurile care pot lua măsuri ar trebui să se gîndească să dea acestui teatru numele lui Horia Lovinescu, cel care l-a dus într-un fel de glorie. Există, e adevărat, și unii care-i reproșează anumite piese,** Citadela sfărîmată **de pildă. Mi se pare o impietate, pentru că aceasta rămîne o mare piesă, care nici nu minte față de realitatea unei epoci. În orice caz, dincolo de orice discuții, cred că numele lui merită să stea pe firma unui teatru pentru care a făcut atît de mult.**

☐ Într-un fel, această perioadă de glorie a Teatrului "Nottara" a coincis și cu gloria carierei dumneavoastră. Ce puteți spune despre prezentul și perspectivele teatrului de care sînteți atît de atașat?

■ **E o întrebare delicată. Venind la această întîlnire, mă gîndeam că înainte se făcea un repertoriu în funcție de necesități, de forțele teatrului, chiar și de amplasarea lui pe bulevard. Nu se mai întîmplă așa. Fiecare - și mă gîndesc la actorii reprezentativi - vine cu piesuța sub braț și cu regizorul de mînă. Dacă l-a găsit. Deschid o paranteză: ducem o cumplită lipsă de regizori; și noi, și alte teatre. Repertoriul e făcut la repezeală și cam la nimereală. Nu se știe în perspectivă cînd, cine, ce montează.**

☐ Să înțeleg că vă e dor de planificare?

■ **Da. În toate teatrele care se respectă există un program de perspectivă. Aici și oriunde. Era important să știi, înainte cu o stagiune măcar, ce joci. Te pregăteai, citeai, te gîndeai. Chiar dacă se mai schimbau titlurile, existau totuși niște repere. Eu, de pildă, acum o lună nu știam ce voi juca la "Nottara", chiar în stagiunea curentă. Am căutat de unul singur piese, pentru că acum intervin și alte probleme. Un actor la vîrsta mea... E mai greu ca acum 10-15 ani, cînd puteai să-l distribui pe George Constantin cam în orice rol. Acum, la 60 de ani, e dificil să ataci un rol. Trebuie să-ți alegi cu grijă**



regizorul, să te gîndești de șapte ori înainte de a acționa o dată. Asta se întîmplă și cu alți actori foarte buni ai teatrului nostru - Alexandru Repan, Dana Dogaru, Ștefan Iordache, care ne-a redevenit coleg.

☐ Printre momentele importante - importante și pentru teatrul românesc - din viața dumneavoastră pe scenă îmi vine acum în minte premiera **Iona** de Marin Sorescu în regia lui Andrei Șerban, la Teatrul Mic, unde era director Radu Penciulescu. A fost, dacă nu mă înșel, prima confruntare cu duritatea cenzurii. Ce a reprezentat pentru dumneavoastră acel eveniment și de ce, la revenirea lui Andrei Șerban în țară, nu s-a materializat o colaborare? Știu că ați fost printre primii cu care a discutat.

■ **Povestea cu** Iona, **Șerban și cenzura e lungă. Pe vremea aceea Andrei era foarte tînăr, Penciulescu era tînăr, eu la fel. Greutățile ni se păreau lucruri obișnuite. E adevărat că am avut multe vizionări, că spectacolul a fost oprit. Apoi l-am jucat de vreo douăzeci de ori. S-au dat și niște premii. Nu știu dacă din pricină că s-a oprit sau fiindcă spectacolul era foarte bun... Cert e că nu s-a jucat atît cît am fi vrut noi. Poate de aceea ne-a rămas în minte ca un lucru deosebit. Andrei Șerban e de altă părere. Crede că** Iona **l-a adus numai nenorociri, că a**

fost un punct negru în viaţa lui. În privinţa colaborării la întoarcerea lui în ţară, lucrurile s-au petrecut aşa: mi-a spus că ar vrea foarte mult să lucreze cu mine, dar, întrucît eu nu activez la Naţional, e mai delicat. Îl înţeleg. Ştiu ce obligaţii are faţă de actorii Naţionalului, mulţi foarte buni şi care, la rîndul lor, trebuie distribuiţi. Acum vreo lună mi-a făcut o altă propunere. Din păcate, o piesă pe care eu deja o repetam la Teatrul Levant al Valeriei Seciu. Iarăşi o complicaţie, nu intru în amănunte. În continuare, am o propunere din partea Naţionalului. Nu ştiu cît de valabilă se va dovedi însă, fiindcă, după ce am stat atîta timp, acum se îngrămădesc prea multe. N-aş vrea să-i acuz pe Andrei Şerban, care are şi aşa destule pe cap ca să-i mai vină un reproş şi din partea lui George Constantin.

☐ Dar cu Liviu Ciulei, lîngă care aţi făcut acel de neuitat Prospero? Sau cu Vlad Mugur? Cum de nu s-a întîmplat în aceşti trei ani nici o reîntîlnire pe scenă?

■ **Ciulei vine rar în ţară şi atunci nu ştie ce să facă mai întîi la Teatrul Bulandra. Nu-i trăsneşte prin minte să se mai gîndească să-i invite şi pe George Constantin. E firesc! Vlad Mugur m-a invitat la Odeon în perioada cînd a fost director. Mi-a oferit un rol, care nu m-a interesat însă. Dacă mai vine şi îmi propune ceva care să ne intereseze pe amîndoi, voi lăsa totul la o parte şi voi face un spectacol cu Vlad, pe care îl iubesc foarte mult, ca şi pe ceilalţi de altfel.**

☐ Tot istoriei teatrului îi aparţin şi alte spectacole antologice de care v-aţi legat numele. Mă gîndesc la Tango de Mrożek, la Regele Lear în regia lui Radu Penciulescu, spectacole care au demonstrat deschiderea faţă de nou, de avangardă. Vă simţiţi la fel de ataşat de ideile noi din teatrul zilelor noastre?

■ **În primul rînd, trebuie să-ţi mulţumesc că mă confunzi cu istoria teatrului! E şi un fel de tristeţe pentru mine, dar şi un fel de mîndrie. Tristeţe, pentru că mă faci să mă simt bătrîn. În al doilea rînd, vreau să-ţi spun că eu nu ştiu bine ce se întîmplă cu mine în staglunea asta, cît despre restul... Nu ştiu cine poate vorbi acum despre viitor, în situaţia cumplită în care se află azi artele, teatrul. Dar la ce vă referiţi, mai concret?**

☐ Iată, am aici un număr al buletinului UNITER din care putem afla despre o mulţime de proiecte deosebite în teatrul românesc: Teatrul franco-român, Programul teatral româno-britanic, Teatrul Aparté din cadrul lui Theatrum Mundi, pe lîngă alte iniţiative ale teatrelor din ţară...

■ **Spre ruşinea mea, n-am fost la nici unul din aceste teatre. Trebuie să vă spun însă că, în opinia actorilor în genere, aceste lucruri sînt numai ale UNITER-ului. Problema merită o discuţie separată, pentru că priveşte nemulţumirile multor oameni de teatru.**

☐ Revenim la atitudinea fermă, tranşantă, de care aţi dat dovadă întotdeauna prin interviuri curajoase, prin reacţiile la vizionări. Chiar în decembrie '89, cu puţin înaintea evenimentelor, într-o atmosferă încinsă, aţi ripostat foarte violent cenzurii cu ocazia premierei cu Burghezul gentilom în regia lui Alexandru Dabija, aici, la "Nottara". V-aţi temut vreodată de consecinţe?

■ **Nu e vorba de frică. Atunci era un fel de excitaţie pe care o simţeam cu toţii. Eu am fost mai implicat pentru că s-a întîmplat să joc în spectacole cărora li s-a aplicat o cenzură şingeroasă. Apropo de** Burghezul... **A fost un spectacol-manifest, aşa a fost gîndit, aşa a fost jucat. Dovadă că, imediat după revoluţie, n-a mai avut succesul dinainte. Atunci, însă, mi s-a întîmplat un lucru deosebit. Am văzut cum sala sărea ca o minge. Nu mi-a fost dat pînă atunci să văd aşa ceva. Pe urmă, spectacolul s-a suspendat, pe motiv, pasămite, că George Constantin s-a îmbolnăvit, e pe moarte. Asta fiindcă venise Tamara Dobrin şi-şi dăduse seama că spectacolul era un fel de bombă pusă sub scaunul cuiva. Pe urmă, dacă mă gîndesc la ce-am trăit cu** Tango, **cu** Paradisul, **14-15 vizionări, cu opriri de spectacole... Asta producea un fel de excitaţie printre noi. Ne dădea curaj. Astăzi nu ştiu dac-am mai face aşa ceva, pentru că eu, cei puţin, sînt foarte scîrbit de ceea ce se numeşte politică şi regret că o parte din colegii mei s-au angrenat foarte tare în acest tărîm, uitînd că meseria asta a noastră e superbă, e dumnezeiesc de frumoasă... S-o lăsi pentru politică mi se pare trist, ca să nu spun un cuvînt mai dur.**

☐ Maestre, dumneavoastră nu sînteţi numai un mare actor, sînteţi chiar o instituţie. Deşi vorbiţi cu modestie despre persoana dumneavoastră, aş vrea să vă întreb cum aţi folosit acest statut în favoarea teatrului românesc?

■ **Te rog să nu-mi mai spui nici "maestre", nici "instituţie"... Mă faci să mă simt bătrîn şi umilit. Tratează-mă cum m-ai tratat ani de zile, ca pe un prieten, ca să putem vorbi omeneşte. Ce-am făcut? Îţi răspund că n-am făcut nimic, pentru că n-am fost în stare să fac nimic în comparaţie cu alţii. Aş fi putut face mai mult, dar am fost leneş şi nu m-am priceput. Poate dac-aş fi fost angrenat în mai multe lucruri aici, la "Nottara", am fi reuşit mai bine. Dar eu, în privinţa asta, singur nu reuşesc să fac nimic. O spun cu regret şi cu ruşine.**

☐ În decembrie '89, prin teatrele noastre a bătut un vînt de entuziasm. A fost simţită şi o tendinţă de solidarizare de breaslă. Ce puteţi spune despre asta acum?

■ **Cred că toţi aşteptam o schimbare. Sigur, ea a venit, dar nu ala pe care o aşteptam. Poate n-am realizat că lucrurile duc în altă parte. Eu n-am fost în ultima vreme în străinătate, dar mi-aduc aminte de ce am văzut, acum 10-15 ani, în Franţa şi în alte părţi. N-am realizat atunci, dar acum îmi dau seama că, pentru a face bine meseria asta, ne trebuie ani, iniţiativă, oameni care să i se dedice cu totul. Nu e de ajuns să faci spectacole bune. Trebuie să găseşti şi oameni care să se priceapă să le vîndă. Să ştie ce marfă vînd, cum şi de ce. Apoi, ca să faci spectacole bune e nevoie de regizori. Acum e un mare gol la acest capitol. La noi, la "Nottara", din patru regizori au rămas doar Dembinski şi Cornişteanu. E foarte puţin pentru o trupă de circa 50 de actori. Ne-am aşteptat să apară piese reprezentative, să ne repezim la capodoperele clasicilor. Nu s-a întîmplat aşa. Eu, de trei ani, n-am jucat nimic. Am rămas cu** Burghezul... **Mai joc un rol mic în** Nora. **S-a întîmplat ceva... Nu numai cu mine. Gina Patrichi, Sanda Toma, Cozorici, colegii mei de generaţie, au aceleaşi probleme. S-o numim şi noi perioadă de trecere. Dar ar cam trebui să ne aşezăm să facem lucruri importante. Teatrul românesc e, cum se ştie, unul dintre cele mai bune din Europa. Are forţe. Nu ştim să le descoperim. Uite, acum lucrez la teatrul lui Vali Seciu, "Levant". Descopăr că ea este un mare organizator, cu o putere de a răzbate uimitoare. Trece şi prin zid. Fac o propunere: ea ar putea fi chiar ministru al culturii! E un om pregătit, ştie să vorbească, să-şi apropie oamenii. Îşi cunoaşte interesele. Ştie să răzbată. Pentru piesa pe care o facem acum,** Fecioara şi moartea, **i-a întins o mînă de ajutor Teatrul "Nottara". Şi bine a făcut. Teatrul "Levant" n-are sediu. Unul din directorii de la "Nottara", Maxim Crişan, pune mult suflet ca această premieră să iasă. Pe urmă, aş vrea să mai putem scoate o piesă la Sala Studio de la "Nottara". E în două personaje. Am invitat-o pe Irina Mazanitis, iar regizor este Mircea Cornişteanu. În zăpăceala pe care o trăim va fi ca un balsam. La "Nottara" se mai pregăteşte o surpriză: Mălăele ca regizor şi interpret în** Puricele în ureche de Feydeau. **E momentul să luăm taurul de coarne. Să-i dea Dumnezeu noroc lui Mălăele şi să aducă lumea la teatru.**

☐ Dar dumneavoastră însivă ce vă uraţi?

■ **Sănătate.**

☐ Veţi împlini în curînd 60 de ani. Vă aşteaptă o... sărbătorire?

■ **Vreau să sar neobservat peste această dată. Nu vreau bairamuri, şampanie. Nu e momentul. Mi-ar plăcea, însă, în 1996, dacă vom trăi, să putem aniversa cei 40 de ani de teatru. Eu şi promoţia mea. Chiar cu mare chef. Pe urmă... cînd vom intra în 2000!**

martie 1993,

DOINA PAPP

TERAPIE TEATRALĂ

Convorbire cu prof.dr.Constantin Bălăceanu-Stolnici

☐ Este teatrul o terapie?

■ **Da. Această problemă poate fi considerată sub mai multe aspecte. În primul rînd, orice spectacol, orice participare la un act cultural - de la lectura unei cărţi pînă la prezenţa la o liturghie - reprezintă situaţii care pot genera modificări la nivelul echilibrului psihic, astfel încît la un moment dat să funcţioneze ca un mijloc de tratament. Teatrul poate fi şi un mijloc terapeutic mai special, atunci cînd cel care e suferind e implicat în piesa de teatru - într-o psihodramă. Aici se încearcă desprinderea omului dintr-un anumit context nevrotic prin crearea unor rame dramatice, în care el evoluează ca actor şi îşi rezolvă probleme, dileme personale într-o ficţiune revelatorie, jucîndu-şi propriul rol. În ambele cazuri, teatrul poate fi privit ca terapie. Lucrurile trebuie însă privite "cum grano salis": nu se poate vorbi cu aceeaşi lejeritate de teatro-terapie ca de meloterapie.**

☐ Dar poate fi considerat teatrul o terapie socială?

■ **Da, în măsura în care la teatru participă foarte multă lume. Astăzi, teatrul bun are un public restrîns; e o zonă culturală la care participă o elită intelectuală. Nu se poate vorbi despre impactul teatrului asupra maselor, de o audienţă care să modifice receptivitatea oamenilor în legătură cu puncte nevralgice ale realităţii. Poate că acest lucru s-ar putea realiza prin intermediul teatrului TV, prin selecţia unor piese cu teme contemporane, care, chiar dacă nu furnizează răspunsuri interogaţiilor cotidiene, pot sugera anumite atitudini şi comportamente.**

☐ Vedeţi aşadar teatrul modern ca o formă de cultură elitistă?

■ **Absolut. Manipulările tehnice, dialogurile simbolice, construcţiile dramatice nasc spectacole ermetice, la care accesul e posibil printr-o treptată iniţiere. Nu în sensul misterelor antice, desigur. O ucenicie spirituală pentru a descoperi şi decodifica mesajele piesei e, fără îndoială, necesară.**

☐ În acest spaţiu secret, intim în care teatrul modern de calitate pare a-şi găsi spectatorii, prezenţa actorului e receptată şi ca semn al subconştientului?

■ **Problema a fost mult speculată, evident - datorită psihanalizei freudiene care a creat în mişcarea culturală europeană orientări analitice cu rezultate surprinzătoare. La noi, Blaga a insistat asupra inconştientului - ca factor de presiune asupra creaţiei artistice conştiente. Interesantă mi se pare dubla prezenţă a inconştientului în creaţie: cea freudiană pură, care proiectează asupra conştientului, într-o formă simbolică, anumite realităţi venind din straturi abisale; cealaltă - a lui Jung, mult mai interesantă în plan cultural - în care subconştientul e un receptacul al unor semne de ordin general, ce reprezintă o conştiinţă culturală colectivă, depozitată prin mecanisme subtile şi acoperind o cronologie foarte vastă. E teza lui Jung, a arhetipurilor, a modelelor care se actualizează în creaţie, făcînd abstracţie de conştientizarea lor directă. Artistul - actorul! - include tema arhetipului, nedîndu-şi seama că ea vine dintr-o rezervă culturală mai veche.**

Cred însă că nu trebuie să pedalăm prea intens asupra rolului inconştientului şi să ne gîndim că teatrul e în primul rînd o operă conştientă, în care se combină elementele noetice, raţionale cu emoţiile nu neapărat legate de misterioasele invaziuni ale abisalului, de substraturile care aduc fugitiv la suprafaţă viziuni suprarealiste ale lumii.

Bufonul e un tip de prezenţă în teatru indusă de două arhetipuri. La origine e identificat cu spiritul răului. Noi avem un echivalent folcloric: Mutul din Căluşeii - element malefic într-o construcţie mistică. Aparenţele lui nu îmbracă forme teribile, ci atenuate prin comic, prin ridicol. Există, pe de altă parte, nimbul de misticism, de particularitate în jurul alienatului mental, al celui izolat din cauza unui stigmat care-l şi protejează. Polii funcţiunilor intelectuale - nebunia şi înţelepciunea - se alătură într-o oglindă cu diferite unghiuri de reflectare. Sintagme usturătoare desfid tabuurile sub protecţia nebuniei. Bufonul nu e un element de comic pur, ci o transformare comică a unui duh malefic, un simbol al unei înţelepciuni nonconformiste.

☐ Care e funcţia psihologică a teatrului?

■ **Teatrul intervine ca un mijloc de distracţie. Lumea vrea să trăiască evenimente, emoţii care să creeze fie o destindere psihică, fie o încordare care să devieze gîndurile din obsesia cotidianului. Teatrul e şi un mijloc de a satisface anumite valenţe spirituale pe care fiecare om le are şi pe care le-a dezvoltat mai mult sau mai puţin în funcţie de experienţele personale, de acumulările culturale realizate. La fel ca muzica sau ca tablourile dintr-o expoziţie, teatrul e un aliment cultural şi satisface acea noo-latură a psihismului uman. Spectacolul eliberează omul de tensiuni psihice existente latent, care nu-şi identifică elementele structurale declanşatoare. Suprapunerea formelor interioare creatoare de angoasă cu simbolurile sau conflictele din teatru, identificarea tensiunilor elimină disconfortul psihic.**

☐ Ce teritoriu al teatrului vă îmbie atunci cînd, ritmul trepidant al unei zile încetinindu-se, aveţi un răgaz de relaxare?

■ **Sînt momente în care îmi place să văd o comedie bine jucată, cu un dialog spumos cum este cel caracteristic comediei franceze sau cu o gestică particulară gen commedia dell'arte. Urmăresc comediile de mare talent ale literaturii române. Prezenţa contemporană a lui Caragiale e foarte accentuată; evenimentele politice îl celebrează perenitatea. O piesă bine construită, jucată scînteietor e o delectare şi o relaxare după acumulările de oboseală. Mă atrag în egală măsură construcţiile dramatice care au substraturi psihologice profunde, cu situaţii care dezvăluie complexitatea spiritului uman. Shakespeare a rezolvat mari probleme teatrale şi psihologice, de la limitele normalului pînă la patologicul pur, în realizări aflate în sisteme de referinţă fundamentale ale psihismului uman. Drama istorică, piesele romantismului îmi trezesc un interes conjunctural. Teatrul cultivă o anume febrilitate în explorarea umanului.**

■ ADINA BARDAŞ

O MASĂ ROTUNDĂ A REVISTEI **TEATRUL AZI** LA CARE CRITICII FAC CRITICA CRITICII

Marți 9 februarie a.c. revista noastra a organizat o discuție despre situația cronicii dramatice în presă, despre statutul criticului ca mijlocitor între artiști și public. Au participat: Margareta Bărbuță, Magdalena Bolangiu, Ion Cocora, Irina Corolu, Cristina Dumitrescu, Alice Georgescu, Victor Ernest Maşek, Doina Papp, Victor Parhon, Ludmila Patlanjoglu, Sebastian Vlad Popa, Marian Popescu, Victor Scoradeț, Valentin Silvestru, Dumitru Solomon, Olivia Șireanu-Chirvasiu, Corina Șuteu.

Întîlnirea a avut loc la sediul UNITER.

Paginile care urmează reproduc stenograma discuției, cu minime modificări.

DUMITRU SOLOMON

Revista "Teatrul azi" și-a propus această masă rotundă cu criticii de teatru, despre critica de teatru. În ultimul timp am publicat discuții, anchete, opinii cu privire la dramaturgie, la destinul teatrului în această perioadă, la raporturile între dramaturgie și teatre, dar nu ne-am referit pînă acum niciodată la problemele criticii de teatru. Și credem că acestea există.

La masa rotundă i-am poftit pe criticii bucureșteni din presa culturală și din activitatea de cercetare critică, încercînd să deschidem apetitul pentru dezbaterile asupra acestui domeniu. Ne-am gîndit la cîteva probleme care ar putea să trezească interesul dumneavoastră, dar firește că acestea sînt doar propuneri, repere. Iată una dintre ele: problema criteriilor. În ce măsură criteriile extraestetice funcționează astăzi în critica de teatru, în ce măsură simpatiile și antipatiile de ordin politic, legate de generații, grupuri de atitudine sau grupuri de simpatie funcționează ca niște criterii din afara esteticului și în ce măsură influențează ele judecata critică, opinia generală critică asupra teatrului de astăzi? Poate fi prevenit un asemenea tip de judecată critică, dacă el deformează, influențează în rău climatul teatral? Se produc denaturări în aprecierea fenomenelor sau a spectacolelor de teatru? Aceasta ar fi o chestiune. Alta ar fi o anumită rezervă, timiditate, cum vreți să-i spuneți, a unora din marile ziare față de problemele teatrului și absența criticii din aceste cotidiane sau săptămînale. Rezerva lor corespunde unei rezerve a societății față de fenomenul cultural și față de teatru în special? Un alt aspect ar fi calitatea criticii - în măsura în care ea există - în ziare. Apoi: care este reacția de receptare a oamenilor din teatre față de aceste probleme? A existat, de pildă, o întîlnire cu Andrei Șerban, în care el și-a exprimat un punct de vedere față de cronicile care au apărut la **Livada de vișini**. În ce măsură era necesară, binevenită o asemenea atitudine și în ce măsură reacția criticii la critica lui Andrei Șerban a fost necesară și binevenită? Asta a influențat în vreun fel critica, a dezarmat-o, a plictisit-o, a dezgustat-o, sau, dimpotrivă, a stimulat-o în acțiunile ei? În sfîrșit, cred că ar mai fi de discutat și despre modul în care este receptată critica de către public și dacă citirea sau necitirea ei influențează, prin ricoșeu, modul de a face critică. Dacă există o utilitate a criticii de teatru sau dacă ea și-a epuizat rostul în acest moment. Desigur, mai sînt și alte probleme. V-am propus un punct de pornire.

NE ÎNTOARCEM LA CRITERII DE COLORATURĂ IDEOLOGICĂ?

VICTOR ERNEST MAŞEK

E binevenită o asemenea discuție despre rolul și funcția criticii, în special pentru instaurarea unei ierarhii valorice, absolut necesare într-o societate ca a noastră, care nu se democratizează, ci se mediocrizează treptat și, din păcate, într-un ritm rapid. Asistăm, mai ales în cultură, dar nu numai, la un fenomen îngrijorător de mediocrație. Nu e democrație ce se întîmplă, e liber-arbitru aplicat unei mase cu un nivel și cu un apetit cultural foarte scăzute sau destul de scăzute, ceea ce duce la impunerea gustului majoritar și a echivalentului acestei mediocrități, ziarul "Evenimentul zilei". Faptul că un ziar ca acesta e citit de nouă oameni din zece arată nivelul la care este asimilată informația, cum se structurează ea și, în același timp, nivelul și apetitul intelectual al majorității publicului. În condițiile acestea, și în domeniul artei se ajunge la o aplatizare și la o banalizare a vîrfurilor. Tindem să fim o societate democratică fără "vîrfuri"; restaurarea unei elite a valorilor este o necesitate absolut democratică în sensul adevărat al cuvîntului. Nu există, nu poate exista și nu trebuie să existe o nivelare a valorilor. Nivelarea se produce și din cauza tăcerii rușinate a criticii față de unele fenomene artistice cu totul mediocre, salvate, ca în trecut, prin poziția sau pretenția politică polemică a unor piese care, din punct de vedere estetic, sînt mai mult decît mediocre. Înainte, nimeni nu îndrăznea să atace o piesă cu Traian și Decebal sau care vorbea despre partid. Acum nimeni nu îndrăznește să atace o piesă care denaturează probabil o gîndire "filosofică", neteatrală, buimăcind publicul în legătură cu ideea de teatru prin niște panseuri de croitoreasă care n-au nimic de-a face cu personalitatea spirituală a lui Țuțea, așa cum

se întîmplă pe scena Teatrului Odeon. Dar, dintr-un snobism invers, se tace jenat în legătură cu acest fenomen. Tăcem şi acceptăm să se spună şi să se scrie că Odeon este "Teatrul anului '92", deşi a avut căderea cu **Cosma** şi alte căderi, iar în afară de spectacolul cu **Mincinosul** şi, în parte, cel cu **... au pus cătuşe florilor...** n-a realizat nimic de valoare. Dar este "Teatrul anului '92"! Chiar aşa? Nu zic că "Nottara" e teatrul ăsta, dar sînt teatre în ţară şi în Bucureşti care merită mult mai mult decît eticheta asta. Cred că este necesară o critică foarte ofensivă din acest punct de vedere - de subliniere a lucrurilor importante ca realizare şi performanţă estetică; cu miză existenţială, evident. Între două lucruri bine făcute îl prefer pe cel care aduce un plus de problematică, care mă implică. Nu trebuie lăsată lumea să creadă că tot ceea ce se face este valabil, pasabil. Critica - repet - trebuie să contribuie la o reaşezare a elitei teatrale. Asta s-a şi făcut parţial: premiile UNITER şi ale Festivalului "Caragiale" au propulsat nişte valori. Şi cronicile ar trebui să propulseze în permanenţă valorile aparţinînd elitei teatrale.

Aici intervine problema ridicată de Dumitru Solomon. Care sînt criteriile? Ne întoarcem mascat la criterii extraestetice de coloratură ideologică? De complezenţă politică? După părerea mea, astăzi sînt spectacole şi personalităţi propulsate - nu numai, dar preferenţial - datorită poziţiei lor politice. Este preferat sau îmbrăţişat de critică un actor care s-a angajat politic în sensul, favorizat astăzi, al opoziţiei, al regalismului. Asta este dreptul lui absolut, dar nu trebuie să influenţeze judecata mea asupra valorii lui intrinseci. Se produc asemenea susţineri, există "găşti" care favorizează, din acest punct de vedere, anumite teatre sau anumite personalităţi; şi nu e bine. Nu din punct de vedere politic - aici poate că au dreptate -, ci pentru că ne întoarcem la ce a fost înainte, schimbînd doar semnul. Sigur că nu putem face abstracţie de preferinţe care reflectă o anumită aderenţă, dar ele sînt subsidiare şi nu trebuie să treacă înaintea criteriilor profesionale şi estetice specifice. Sînt luate în braţe fenomene care au o valoare culturală şi estetică mediocră, ca să nu spun nulă, şi sînt propulsate de gălăgia propagandistică ce se face în jurul lor pentru că ar fi forme de expresie ale opoziţiei. Dacă piesa e proastă, nu mă interesează, poate să fie şi comunistă şi anticomunistă, tot proastă e. De altfel, ciudăţenia este că incultura rastoarnă cumva lucrurile. De pildă, un spectacol ca **...au pus cătuşe...** (nu discut acum valoarea lui), care s-a vrut anticomunist (aşa s-a spus în presă), s-a bazat pe un text-omagiu adus luptătorilor comunişti din Spania. Hai să fim serioşi, asta este! Este un omagiu şi o celebrare a eroilor, a eroilor - în concepţia autorului - comunişti persecutaţi în închisorile lui Franco. S-o întorc pe dos şi s-o fac o piesă cu eroi anticomunişti este şi o violare a voinţei autorului, şi o **captatio benevolentiae** care n-are a face cu valoarea spectacolului în sine. Valoare care există. Spectacolul n-avea nevoie de aceste argumente, dar a avut trecere şi penetrare şi datorită lor.

Alteori, un spectacol are nevoie de aşa ceva, pentru că n-are ce să ofere, n-are altceva. Deci acest lucru trebuie discutat: există dorinţa de a se converti, într-o mult mai mare măsură decît ar permite judecata estetică, criteriile sociale şi politice în criterii ale judecăţii de valoare.

NU PUTEM SĂ-I ACUZĂM PE CRITICI DE TĂCERE

VALENTIN SILVESTRU

N-am deloc sentimentul că se tace în jurul unor spectacole care ridică probleme mai dificile. În cazul reprezentaţiei cu **Teatrul seminar**, atribuită lui Petre Ţuţea, dar care îi este numai în parte atribuibilă, au fost cronici cît se poate de elocvente în ceea ce priveşte atitudinea criticii. În ce priveşte spectacolul **Gol în faţa destinului** de la Theatrum Mundi, care e de asemenea un spectacol radical din punct de vedere politic, s-a scris de asemenea şi pro, şi contra, si amestecat. Spectacolul s-a bucurat de un comentariu foarte larg. La fel **...au pus cătuşe...** şi spectacole din ţară care prezentau o caracteristică asemănătoare, cum este **Spectatorul condamnat la moarte** - o parabolă foarte străvezie a lui Matei Vişniec, la Teatrul Naţional din Iaşi - şi multe altele au avut şi continuă să aibă comentarii în presă. De aceea, a acuza critica de tăcere sau de complezenţă nu cred că ar corespunde în momentul de faţă unei realităţi.

V.E. MAŞEK

Atunci spun: "o anumită parte" a criticii. Pentru că nu toată lumea a luat atitudinea pe care aţi luat-o dumneavoastră în legătură cu spectacolele amintite, existînd cronici exact contrarii, în care entuziasmul venea nu din apetitul estetic faţă de fenomenul respectiv, ci din simpatiile revistei care publica cronica.

V. SILVESTRU

Am vrut să mă refer doar la termenul "tăcerea criticii".

ION COCORA

După '89, pe lîngă critica profesionistă a apărut şi o critică neprofesionistă, diletantă, care devine foarte primejdioasă pentru că, în loc să meargă spre analiza de esenţă a spectacolului, se exerseaza pe teme şi probleme colaterale. În raport cu acest fenomen critica teatrală trebuie să-şi conştientizeze menirea prin personalităţile serioase, de autoritate. De aceea, este foarte utilă această dezbatere, pentru că, acum, cine vrea şi cine nu vrea are o gazetă, şi face şi critică teatrală dacă îi spune redactorul-şef. Totuşi, critica teatrală nu se poate face numai după ureche. E o profesiune care cere o anumită cultură. Şi cred că diletanţii au încurcat criteriile. Criticii serioşi nu confundă planurile.

V.E. MAŞEK

Cei prezenţi aici nu reprezintă nici măcar un sfert din ceea ce înseamnă, din punctul de vedere al cititorului, critica de astăzi. Vă dau nişte nume de care nici unul din dumneavoastră n-a auzit vreodată şi care fac critică în diferite ziare nou apărute în Bucureşti sau în provincie şi care sînt mult mai cunoscuţi decît noi şi care ies la public mai des decît domnul Silvestru.

D. SOLOMON

Dar au oare şi credibilitate? Asta trebuie să vedem: în ce măsură ei devin credibili pentru cititori, pentru că altminteri noi nu putem interveni producînd o selecţie.

I. COCORA

Un critic de la un cotidian în sute de mii de exemplare şi unul de la o revistă de specialitate în cîteva mii se adresează unui auditoriu diferit.

DOINA PAPP

Cred că teatrele au primele a mulţumi acestor inşi care se apleacă asupra fenomenului şi semnalează, chiar în forma unei judecăţi şubrede, un eveniment sau o întîmplare din teatru.

V.E. MAŞEK

Fenomenul există şi trebuie diagnosticat. Trebuie să spunem dacă e cancer, dacă e malign, dacă e benign.

V. SILVESTRU

În materie de critică literară şi artistică ponderea nu este a tirajului gazetei. N-a fost niciodată. Într-o discuţie la Uniunea Scriitorilor, Vladimir Streinu, care vorbea cu multă aprindere, contrar caracterului şi temperamentului său, despre secretariatul de redacţie la revista "Sburătorul", a răspuns la întrebarea mea: "cît tiraj aţi avut dumneavoastră la această revistă care a lăsat o dîră luminoasă şi a avut o influenţă considerabilă în poezie, în proză?", că cel mai mare tiraj atins de revistă a fost de 600 de exemplare! În acea perioadă am făcut o cercetare la Academie; existau ziare ca "Universul", care aveau o sută-o sută douăzeci de mii de exemplare tiraj, unde apăreau de asemenea cronici literare, teatrale, şi care nu aveau totuşi ponderea "Sburătorului". Asta pe de o parte. Pe de altă parte, existenţa unui mare număr de rubrici teatrale în presă, mai bine sau mai rău susţinute, este o mare şansă pentru mişcarea teatrală. Iar în provincie există teatre mici, aproape nevăzute de noi, care trăiesc prin acest plămîn: ziarul local sau radioul şi televiziunea locale. Din pletora asta de tineri care nu au nici un fel de pregătire, dar care se duc la teatru şi scriu despre el, mai bine sau mai prost, se aleg încet-încet criticii. Aşa a fost dintotdeauna şi publicul este influenţat de opinii foarte bine exprimate, şi judicioase, şi oneste. Pînă la urmă are un instict mai sigur decît credem noi şi se orientează după ceea ce consideră că răspunde şi propriilor sale aşteptări. Nu cred că e cazul să ne îngrozim de această afluenţă. Mai rău este dacă un cotidian de mare tiraj sau o revistă care este deja "introdusă" din alte puncte de vedere nu se pronunţă deloc asupra fenomenului teatral. Altminteri, dacă el intră într-o dezbatere în care unul spune într-un fel, altul spune într-alt fel devine mai viu, mai perceptibil. Şi nu ponderea din alt punct de vedere a ziarului este cea care dictează asupra caracterului de înrîurire a cronicii dramatice prin respectivul ziar.

VICTOR SCORADEŢ

Nu ponderea, dar în foarte multe cazuri orientarea. Există ziare şi reviste în care eu ştiu dinainte care o să fie părerea criticului în legătură cu un spectacol, din momentul în care ştiu cine e regizorul. Lucrul acesta se întîmplă destul de des şi probabil că e şi o reacţie a cronicarului respectiv la orizontul de aşteptare al cititorului, al susţinătorilor ziarului. Se punea adineauri întrebarea în ce măsură este credibil un astfel de ziar. El e credibil pentru că are un public al lui. Publicul care cumpără "Evenimentul zilei" o să-l creadă şi pe cronicarul teatral de la "Evenimentul zilei". Automat.

V. SILVESTRU

Problema e dacă publicul care iubeşte acest ziar citeşte cu acelaşi nesaţ, şi cu acelaşi apetit, şi cu aceeaşi capacitate de percepţie cronicile care se referă ia fenomenele literare şi artistice. E o întrebare.

CRITICII TREBUIE SĂ DEVINĂ PERSONAJE ZIARISTICE

CORINA ŞUTEU

Eu n-am impresia că din '89 încoace criticul de teatru a avut ocazia să-şi pună prea des întrebarea cărui public i se adresează şi în ce calitate, dacă o face altfel decît înainte de '89. Poate că în calitate de producător de teatru - eu de fapt nu mai scriu - şi aşa cum şi domnul Maşek poate să spună, eşti mult mai legat de publicul care vine la teatru, eşti mult mai preocupat de mutaţiile care s-au produs în cadrul publicului de teatru, de trei ani încoace. Eşti mult mai preocupat să afli cum trebuie să te adresezi publicului pentru ca el să vină la teatru. În ce măsură ceea ce faci este receptat, pentru că şi un director de teatru propune nişte valori, orientează şi educă gustul publicului. Cred că criticii de teatru bine cunoscuţi au moştenit un statut al lor, acelaşi dintotdeauna. Poate că s-a aşteptat de la ei un anumit tip de adaptare faţă de noua societate, o creştere a influenţei lor, ei trebuiau să devină nişte personaje ziaristice foarte importante. În momentul în care se scrie despre un fapt artistic, să scrie oameni cu o anumită pregătire, dar ceea ce se scrie să devină pentru publicul cotidianelor deosebit de fascinant. Asta este o problemă pe care ar fi trebuit să şi-o pună criticul şi pe care, din păcate, nu-mi dau seama în ce măsură el şi-o pune. De aceea se şi produce această invazie a tuturor oamenilor care au început să scrie. Să ţinem cont şi de faptul că generaţiile de teatrologi şi de filologi care vor ieşi vor produce probabil, în anii viitori, un alt tip de concurenţă, o altă dinamică şi că de fapt ne aflăm acum într-un oarecare vid din acest punct de vedere. Dar, vă spun, mie mi se pare că înregistrăm o îndepărtare, o atitudine inertă a criticului de teatru cu un statut bine definit acum trei ani: rămînerea lui într-o anumită inerţie. Foloseşte acelaşi instrumentar dinainte, de adresare unui public care-l citea sau nu, prin intermediul anumitor ziare care-l publicau. El n-a încercat să-şi redefinească statutul, să cîştige cititori, să impună rubrici în cadrul cîtorva gazete foarte citite.

Cu cîteva excepţii, cu foarte puţine excepţii.

VICTOR PARHON

Aş vrea să-ţi pun o întrebare, fără să discut cît de mare e schimbarea după trei ani: crezi că statutul criticului, ca şi statutul medicului, ca şi al inginerului constructor, ca şi statutul pianistului trebuie să fie altul după '89?

C. ŞUTEU

Nu cred că trebuie să fie altul. Trebuie cîştigată o nouă audienţă, pentru că acum ziarele sînt citite mai mult şi altfel decît înainte. Şi ziare sînt mult mai multe. Autoritatea trebuie reconfirmată. Statutul nostru rămîne acelaşi, dar el ar putea fi folosit ca un argument al autorităţii, pentru ca numele criticului să se impună publicului. Cred că la ora aceasta ducem lipsă încă - cu puţine excepţii - de un critic care să fie un personaj jurnalistic deosebit de important. Atît de important încît, prin forţa opiniei sale, prin modul în care o exprimă, să devină la un moment dat unul dintre liderii de opinie în privinţa unei anumite dinamici.

V. PARHON

Aici ai dreptate.

C. ŞUTEU

Aş vrea să spun ceva şi despre conferinţa de presă a lui Andrei Şerban. În acea împrejurare, el a făcut o întreagă analiză a modului în care critica de teatru a înţeles sau n-a înţeles spectacolul său. Eu personal, la conferinţa respectivă, cu toate reţinerile pe care le-am avut cu privire la atitudinea lui Andrei Şerban, cred că am înţeles un lucru care mi-a folosit foarte mult. Şi acesta este următorul: propunerea lui Andrei Şerban a fost de fapt o propunere de coerenţă, prin care el spunea: acum, dacă teatrul românesc îşi caută noi forme, să-şi redefinească într-un fel sau altul profilul, să se debaraseze de anumite confuzii, să traverseze această tranziţie într-un anumit fel, iar răspunsul teoretic, răspunsul critic, răspunsul scris la această încercare să aibă aceeaşi forţă şi aceeaşi importanţă. Aceasta a fost mănuşa aruncată de Andrei Şerban în acel moment. Cred însă că el a făcut-o într-o formă care a dus la alte reacţii. Eu asta am înţeles din ceea ce el a intenţionat să spună atunci, dar, din păcate, efectele în critica de teatru şi reacţia criticilor de teatru a fost cu totul şi cu totul alta. Şi, în general, s-a înţeles că discursul său a fost un atac la adresa criticii de teatru, mai mult sau mai puţin justificat.

V.E. MAŞEK

Cred că Parhon are dreptate: nu statutul criticii şi al criticului trebuie schimbat; dar statutul social al obiectului pe care el îl judecă este schimbat. Deci, fiind legat de statutul acestui obiect - pentru că finalitatea sa nu este în sine, e legată de obiect -, el trebuie să optimizeze existenţa obiectului şi contactul publicului cu obiectul. Altfel, facem literatură despre teatru în general, care se poate desprinde de orice impact direct. La ora actuală, pot să pun întrebarea pragmatică: în ce măsură criticul orientează şi reorientează o parte a publicului spre teatru? Pe unii i-am pierdut, alţii s-au rătăcit pe drum, din cauza impactului cu alte forme, care-i atrag şi le cer timp. Iar pe de altă parte, criticul înţelege şi ajută la înţelegerea rosturilor teatrului, care, în această conjunctură, nu mai sînt cele de ieri. El are nişte funcţii noi. Înainte nu trebuia să facă reclamă să vină publicul la teatru, pentru că venea oricum. La ora actuală, el poate să contribuie la stîrnirea curiozităţii unor oameni care stau pe gînduri sau nu vin către teatru. Deci are şi o funcţie -, oricît nu ne place cuvîntul - formativă, sub aspectul "devierii" unor interese către teatru. Nu o avea înainte; o are acum, în mare măsură. Este mai important astăzi, din punct de vedere social, ca el să aducă public, trezindu-i şi speculîndu-i interesul. Înainte el îl ajuta pe cel care fusese la teatru să înţeleagă dacă a văzut un lucru minunat sau o inepţie. Acum trebuie să-l convingă să lase cîrciuma, să lase televizorul, să lase mitingul şi să vină la teatru. De ce să vină? Trebuie să i se explice. Criticul are astăzi o importanţă formativă şi strategică mult mai mare, raportîndu-se la existenţa obiectului şi la deschiderea spre public a obiectului respectiv. În **acest** sens au intervenit modificări, nu în statutul lui, ci în finalitatea actului critic. Iar schimbările sînt esenţiale.

SĂ NE SOLIDARIZĂM! DAR CUM?

D. PAPP

Eu îmi pun întrebarea, şi v-o pun şi dumneavoastră, dacă în acelaşi scop, al implicării criticului în fenomenul teatral de astăzi, nu este oportună o implicare chiar în producerea acestui fenomen. Am impresia că teatrele au nevoie de o mai mare solidaritate şi solidarizare, astăzi, cu micile şi marile lor probleme.

CRISTINA DUMITRESCU

Ce înţelegi, concret, prin această solidarizare?

D.PAPP

Îmi amintesc de conferinţele de presă amicale pe care le făceau teatrele în mod obişnuit la început de stagiune. Se punea în discuţie structurarea repertoriului, şi lucrurile puteau fi influenţate pozitiv. Era foarte bine şi cînd criticii puteau să meargă în provincie la asemenea întîlniri. Îmi pun întrebarea şi pentru că, atunci cînd s-a vorbit despre factorii care pot influenţa judecata de valoare a cronicarului, s-a pomenit partizanatul politic şi tot ce decurge din el. Eu vă pun o altă problemă: aceea a condiţiilor propriu-zise în care, în Bucureşti, dar mai ales în ţară, se produc astăzi spectacolele. Cunoaşterea acestor condiţii nu poate să nu te influenţeze, măcar prin atmosfera pe care o găseşti acolo şi cînd ştii în ce condiţii, cu ce trupă se lucrează. E de discutat şi în ce măsură mai poate cronicarul să păstreze verticalitatea, pînă la radicalism, a opiniilor sale. Dacă s-ar situa de cealaltă parte a baricadei, influenţa sa pozitivă ar fi, cred eu, mai eficientă.

C. DUMITRESCU

Probabil că sînt rigidă şi îmbîcsită de sechelele vechiului mod de a gîndi, dar eu nu cred în asta. Ba chiar mă împotrivesc ideii. Eu ştiu că se face foarte greu teatru. Din punct de vedere material, şi nu numai. Şi sînt de acord că eu, critic de teatru, om care prin definiţie preţuieşte rostul teatrului în societate, sînt obligată să pot, sau pot ajuta scriind nu numai cronică - cum am scris douăzeci şi cinci de ani -, ci scriind şi altceva, o anchetă, atrăgînd atenţia oficialităţilor, posterităţii, lui Bill Clinton că nu sînt bani şi că teatrul nu e sprijinit. Dar, în clipa în care scriu cronică, trebuie să-mi menţin verticalitatea. Eu, de pildă, nu cred că dacă văd **Legături primejdioase** - e primul titlu care mi-a venit în minte; nu-i cel mai recent, nu-i cel mai catastrofal - şi consider că e un spectacol prost (şi dau acest exemplu nu întîmplător, ci pentru că aparţine unui regizor interesant), nu cred că trebuie să mă gîndesc în clipa aia că situaţia Teatrului de Comedie e complicată, că publicul trebuie să vină...

D. PAPP

Nu cred că ai dat un exemplu bun. Unele teatre îşi complică singure situaţia.

C. DUMITRESCU

Eu nu cred că ajut în vreun fel teatrul - nu o instituţie anume, ci teatrul ca idee şi ce reprezintă el pentru mine - şi

rostul lui în societate trecînd cu vederea şi gîndindu-mă că dacă nu sînt bani este un gest de eroism să faci teatru în momentul de faţă. Pot interveni gazetăreşte printr-un articol, prin luare de atitudine. Dar nu cred că în clipa în care un spectacol te nemulţumeşte trebuie să-i treci cu vederea neîmplinirile. Cu teatrele care trec prin greutăţi avem obligaţia să ne solidarizăm. Dar nu aşa.

D. PAPP

Am pus problema pentru că, atunci cînd domnul Maşek s-a referit la Teatrul Odeon, m-am gîndit că, desigur, în ultimă instanţă spectacolul contează, dar acolo a contat şi un fenomen: ceva ce s-a întîmplat în aceşti ani cu trupa, cu eforturile ei de a merge spre ceva. Ceva care prinde contur în etape. Sigur că dacă o iei în absolut şi analizezi spectacolele aplicînd "judecata verticală" ajungi poate la o altă concluzie.

V. SILVESTRU

Vreau să mă refer la problema schimbării, pe care a ridicat-o doamna Şuteu. Schimbarea instrumentelor, a metodologiilor, a strategiilor critice se petrece de obicei ca un fenomen subsecvent sau consecutiv mişcării teatrale. S-au schimbat dramaturgii, dramaturgia, s-a schimbat statutul teatrului ca instituţie fundamentală, au apărut forme de teatru noi, violente, respingînd toate canoanele preexistente, ca să determine şi un alt mod de abordare a criticului? Deocamdată, procesul e în dezvoltare. Există, dar e încă embrionar. Vor fi şi critici noi, care vor avea un alt instrumentar şi un alt mod de a gîndi. Iar criticii mai vechi se vor adapta, sau nu se vor adapta şi vor rămîne la ziare mai vechi, conservatori, aşa cum au existat şi în trecut, şi mai de demult. Sînt într-adevăr perioade în care critica poate fi un fenomen de avangardă. Aşa a fost, de pildă, cu pre-rafaeliţii, care au fost încurajaţi de o critică premergătoare. Sau, la noi, critica ce nu s-a sfiit să se denumească pe sine patriotică şi a încurajat, în jurul "Daciei literare" şi al altor publicaţii mai vechi, un teatru naţional în care să se joace în limba română, în care să se joace piese româneşti. N-au avut foarte mult succes de la început, dar a existat şi un asemenea moment, în care critica a premers înnoirilor. În ce priveşte autoritatea criticilor, vreau să vă spun că este o chestiune care preocupă pe toată lumea. La Congresul internaţional al criticilor, care a avut loc la Varşovia, aproape toţi cei patruzeci de delegaţi au atins chestiunea aceasta: ce autoritate are critica într-o ţară sau alta, cît poate influenţa, cît nu poate influenţa, cît partizanat face sau nu face. Unii au cerut, de pildă, acest partizanat în ţările noi, care-şi caută identitatea spirituală: Asia, ţările africane. Chiar a fost o pledoarie din Hong-Kong de-a dreptul pătimaşă pentru ca această colonie să nu fie trecută la China. Teatrul să lupte ca ea să rămînă colonie, pentru că lor le e bine în calitate de colonie britanică şi n-au nevoie să devină independenţi. Criticii americani au spus că există unul-două ziare unde autoritatea celui care scrie cronică este distrugătoare. (Şi domnul Şerban ne-a povestit că acolo, spre deosebire de România, dacă unul a scris seara în "New-York Times" că spectacolul nu e bun, a doua zi teatrul îşi închide porţile.) Alţii au pledat pentru o autoritate de esenţă şi au spus că-i interesează mai puţin o reacţie imediată şi palpabilă din partea artiştilor sau a publicului, cît o autoritate care se cîştigă în adîncime şi îndelung. John Elsom a povestit că, după părerea lui, un critic britanic bun se implică în multe activităţi. El însuşi prezidează un teatru de amatori, a ajutat la dezvoltarea activităţii Teatrului Bush - care am auzit că o să vină şi la noi şi care mi s-a părut un teatru foarte interesant -, scrie şi la enciclopedie, scrie şi articole, ţine conferinţe, e şi profesor la Universitate şi a spus că înţelege exerciţiul critic drept un exerciţiu multilateral, autoritatea cîştigîndu-se prin calitatea acestor prestaţii în toate direcţiile. În sfîrşit, aş vrea să spun că la noi, în momentul de faţă, nu contează numai cum influenţezi publicul, deşi avem cu toţii dreptate că ne adresăm în primul rînd lui. Scriem în publicaţii, vrem să fie citite, dar e de mare însemnătate şi **cum** înrîurim teatrul. Ce răspuns dăm unor exigenţe, cerinţe şi doleanţe ale unor oameni de teatru. Nu le oferim întotdeauna materie de gîndire în ceea ce priveşte repertoriul. Sîntem cu toţii foarte aplicaţi la viaţa teatrală: vedem spectacolul, scriem despre el, vedem cinci spectacole, tragem o concluzie oarecum generalizatoare, urmărim activitatea unei instituţii pe un an de zile şi tragem concluzii care pot să fie judicioase. Nu avem însă suficientă aplicaţie, aş spune, la sinteză. Şi nu ştiu dacă artiştii - care sînt adesea entuziasmaţi că apare o cronică bună, alteori sînt distruşi sufleteşte şi scriu articole de răspuns: că au fost nenorociţi fiindcă cineva a spus că nu poartă bine costumul - au faţă de critică respectul pe care ar trebui să-l aibă faţă de o activitate ce priveşte în primul rînd destinele lor, şi modul lor de a face teatru, şi chiar implicarea lor în actualitate. Din acest punct de vedere, sîntem - dacă-mi permiteţi - într-o fază rapsodică şi probabil că vom atinge şi ceea ce spunea odată un muzician - o fază simfonică, în care să concertăm forţele creatoare de pildă într-un mensual de specialitate, sau în cărţi făcute de mai mulţi, în cărţi de critică chiar, cum au apărut şi altădată şi în care să elaborăm mai sistematic punctele noastre de vedere, şi pentru cei care nu au apucat încă să facă teatru, nu numai pentru ceilalţi.

LUDMILA PATLANJOGLU

Pornesc de la două afirmaţii: incriminarea Teatrului Odeon de către domnul Maşek şi ceea ce spunea domnul Silvestru despre nevoia acestor lucrări de sinteză, a unor viziuni de sinteză, pentru a ordona - fireşte, subiectiv - o elită a valorilor. Asta mi se pare mai important decît a stabili acea relaţie cu publicul, care este, prin ce se scrie, cred, epidermică, mai ales în momentul acesta. Ea devine mai viabilă prin crearea unui curent de opinie. El există, şi sălile pline la **...au pus căţuşe...** sau la alte spectacole spun ceva şi despre gustul publicului care, oricît de periferic ar fi el, are totuşi un instinct al valorii. Mi se spunea, de exemplu, că, la Craiova, dat fiind curentul de opinie creat în jurul lui **Titus Andronicus**, sînt săli arhipline; şi nu numai la **Titus**, ci şi la alte spectacole. Climatul creat în jurul lui **Titus** a suscitat imediat interes. Cum cred că, la "Nottara", un spectacol care a făcut vogă - e vorba de **Sinucigaşul** - punînd accentul pe ceea ce interesa, prin jocul lui Mălăele, prin calitatea montării, a creat interes pentru teatrul respectiv. Acest fenomen poate fi observat şi la Naţional, şi la Bulandra - venirea lui Ciulei, montarea a două spectacole a creat un curent de opinie. Mai importantă decît o cronică sau un semnal este susţinerea acestei elite valorice - şi în acest sens trebuie să funcţioneze solidarizarea şi partizanatul. Ştiu că deplasarea unui grup de critici - cum a fost la Iaşi sau la Cluj - înseamnă foarte mult pentru teatrele de acolo, dacă este serioasă şi dacă ţine cont de criteriile care funcţionează în legătură cu elita valorică; influenţa ei poate dura. Aici mi se pare fundamentală solidaritatea de breaslă şi acel radicalism - chiar dacă e un paradox - faţă de criteriile estetice. Aceste criterii trebuie să le ai, ele se formează din şcoală şi ţi le educi prin practica criticii. La Teatrul Odeon se întîmplă ceva important - a început Vlad Mugur, continuă Dabija, iar acest spectacol, **...au pus căţuşe...**, n-a fost analizat în sensul noutăţii lui pentru viaţa teatrală românească. Şi a

însemnat mult. În acest caz a funcţionat prea mult radicalismul şi mai puţin solidaritatea în crearea unui curent de opinie.

V.E. MAŞEK

N-am contestat spectacolul ca atare, ci acele puncte de vedere care susţineau un anume tip de atitudine politică. Acest spectacol n-avea nevoie de cîrja luptei împotriva comunismului. Ideea lui e generoasă, a luptei împotriva oricărei forme de totalitarism, o idee umanistă care transgresează simpatiile şi antipatiile politice.

L. PATLANJOGLU

Piesa era o pledoarie pentru comunism, făcută de unii care chiar aveau dreptul s-o facă. Nu putem schimba de pe Dîmboviţa ce s-a întîmplat în Spania.

V.E. MAŞEK

Spectacolul propunea o discuţie intrinsec teatrală prin vizualizare.

V. PARHON

Să clarificăm punctele de vedere: după dumneavoastră, o piesă teziştă, pro-comunistă mai poate fi pusă astăzi sau nu?

V.E. MAŞEK

Nu tot ce s-a spus în contextul unor piese comuniste teziste este absurd.

ALICE GEORGESCU

Pitîcul din grădina de vară la Craiova.

V. PARHON

Ştiu că Tocilescu vrea să pună **Omul cu arma** la Bulandra şi sînt convins că va face un spectacol anticomunist dintr-o piesă comunistă. Ce e rău în asta?

C. DUMITRESCU

Cînd un critic îşi exprimă opinia, care nu coincide cu a altora şi este în răspărul tuturor, se caută un motiv ce determină această opinie, al notei aparte - motiv care întotdeauna pare a fi extraprofesional. Se spune "aha, din motive politice el nu spune adevărul"; nu se spune "nu vede", ci "nu spune". Sau: "e cumnat cu naşa finei contrabasistului care a cîntat la nunta fiică-si". Eu cred că, de cele mai multe ori, greşim dacă atribuim o opinie unor motive extraprofesionale. Poate fi o opinie greşită - se poate întîmpla; poate fi o opinie insuficient argumentată - de asemenea se poate întîmpla, dar nu cred că trebuie neapărat să ne întrebăm dacă sub formularea acestei opinii nu se ascunde altceva. De cele mai multe ori nu se ascunde nimic. Merg pînă acolo încît spun: se poate ascunde incompetenţa mea, critic de teatru. Dar de ce să se plece de la ideea că se ascunde lipsa mea de corectitudine, în ultimă instanţă faţă de mine şi faţă de profesia mea? Şi aici a spus şi Victor Scoradeţ ceva - ajung să ştiu opinia criticului cutare faţă de regizorul cutare înainte de a citi. Sînt două posibile explicaţii: ştii, pentru că îi cunoşti sistemul de valori, cunoşti şi sistemul celălalt, sînt sau nu în armonie, sau ştii că unul nu-l înghite pe celălalt sau că sînt prieteni buni. Dacă ţi se pare a fi preponderentă a doua explicaţie, nu sînt de acord. Mă îngrijorează că sîntem tentaţi să căutăm alte motivaţii, ca în întrebarea care mi s-a tot pus: "tu ce-ai vrut să te faci, de-ai ajuns critic?". Că mi-e şi jenă să afirm că asta am vrut de la început: să fiu critic!

NE DEZIDEOLOGIZĂM SAU NU?

V.E. MAŞEK

Există şi o motivaţie subconştientă. Uneori, omul nici nu e conştient că o anumită simpatie este cristalizată într-o anumită argumentaţie.

C. DUMITRESCU

Atunci să-şi schimbe meseria!

V. SCORADEŢ

Voiam să discut despre următoarea obligaţie a criticului de teatru, profesională în primul rînd: el e cel dintîi dator să-şi dezideologizeze demersul. Şi nu ştiu cîţi reuşesc s-o facă. O parte din critică s-a simţit lezată în propriile simpatii politice de spectacolul lui Andrei Şerban cu **Livada de vişini** şi a procedat în consecinţă.

L. PATLANJOGLU

E o falsă problemă!

V. SCORADEŢ

Au confirmat-o şi alte ocazii. Am constatat de curînd, într-o gazetă, o schimbare de opinie în urma unei montări la acelaşi teatru. Pe de altă parte, nu trebuie confundate reacţiile de genul acesta cu reacţiile într-adevăr estetice. Or Andrei Şerban asta a făcut: a amestecat criticile pe criterii ideologice cu criticile pe motive estetice. Ne-a băgat pe toţi în aceeaşi oală.

C. DUMITRESCU

Asta e perfect adevărat.

V. SCORADEŢ

Ceea ce s-a întîmplat îmi aminteşte istoria unui spectacol montat de Peter Brook: acel **Lear** legendar cu care el a tot umblat prin lume şi care, pe măsură ce se apropia de Estul Europei, devenea tot mai bun ca spectacol, ca urmare a unei comunicări tot mai intime cu publicul. S-a dus cu acelaşi spectacol în America şi americanii au moţăit cu respect. Care a fost concluzia regizorului Peter Brook, cu care Andrei Şerban a avut privilegiul să lucreze un an de zile? Nu i-a înjurat pe americani, ci a spus - şi a şi scris - că pentru americani ar fi trebuit să monteze altfel acest spectacol.

V. SILVESTRU

Aici intervine din nou problema autorităţii criticului. De unde vine această autoritate, dacă o are, şi cum o poate cîştiga? Sigur că trebuie să fie un om de talent; ce fel de autoritate cîştigi dacă nu eşti talentat? Dar numai cu talentul poţi cîştiga notorietate, care nu înseamnă şi autoritate. A fost la noi un caz, cel al lui Radu Popescu. Era pornit împotriva avangardei, tot ce era nou îl irita; dar scria foarte bine, era foarte citit. Era un om foarte talentat: îţi face plăcere şi astăzi să citeşti cronicile lui, cu care însă nu poţi fi în ruptul capului de acord, mai ales că unele fac şi confuzii de persoane, de titluri, e o bălmăjeală din punct de vedere informativ. În afară de talent, cred că este nevoie de această probă radicală - şi Eugen Lovinescu a spus-o, pentru critica literară: onestitatea criticului. Proba de foc este cinstea faţă de profesie, faţă de teatrul pe care-l judecă, conformitatea cu sine însuşi. Dacă intervin în judecata sa elemente extranee, care tulbură înţelegerea exactă a fenomenului pe care-l comentează, avem de a face cu o poziţie neonestă. Nu poţi fi obiectiv perfect, nu sîntem computere, trăim într-o lume foarte împărţită, în care infuzia politicului este extrem de puternică la ora actuală şi nimeni nu se poate lăuda că este deasupra

vălmăşagului. Onestitatea însă te face să recunoşti chiar şi acele valori care, dintr-un punct de vedere afectiv, ideologic, politic nu-ţi sînt apropiate, dar în care talentul răzbate. Un actor pe care nu-l simpatizezi fiindcă a avut nu ştiu ce atitudine în viaţa de toate zilele poate fi un interpret extraordinar.

Atît artiştii cît şi oamenii interesaţi de teatru recunosc, şi instinctiv, şi prin date concrete, palpabile această cinste profesională, cu care cei mai buni, şi de la noi, şi de aiurea, se laudă precum cu un herb. Dacă nu au asta, nici autoritatea nu se poate cuceri; şi ea nu poate fi nici măsurată.

MAGDALENA BOIANGIU

În legătură cu cerinţa dezideologizării, eu aş fi ceva mai prudentă. Fără îndoială e necesară, dar vă propun s-o mai amînăm, s-o înscriem într-un plan de perspectivă. Avem de-a face, oricît ar părea de paradoxal, cu un public mult mai ideologizat decît cronicarii teatrali. Vă rog să urmăriţi, în telefoanele de la "Evenimentul zilei", reacţiile la filmele **Omul de marmură**, **Mărturisirea** - filme anticomuniste, care sînt declarate creaţii ale familiei lui Iliescu şi se lansează chemări de tipul "terminaţi cu aceste filme comuniste!". E un public care nu ştie să privească o operă de artă nici din punct de vedere ideologic, nici din punct de vedere estetic. El vede în **Omul de marmură** sau într-un serial franţuzesc - destul de stupid, de altfel, dar care înregistra prezenţa Frontului Popular în Franţa - o atitudine ideologică. Identifică prezenţa, descrierea cu atitudinea. Eu cred că una din sarcinile criticii ar fi nu să se dezideologizeze, ci să producă o analiză ideologică cît de cît corectă, în care alternativele, dilemele să fie analizate, iar publicul să înţeleagă că n-a fost chemat la un miting. Aici, la noi, nu se poate produce o analiză estetică pură, în afara ideologiei, fără a risca să pierdem unul din lucrurile importante despre care se vorbea: dialogul cu oamenii pe care îi chemăm la teatru şi cărora încercăm să le explicăm după aceea cam ce-au văzut ei acolo.

V. SCORADEŢ

Cei care telefonează la "Evenimentul zilei" nu sînt cititori de cronică de teatru.

C. ŞUTEU

Mentalitatea lor există în rîndul atîtor şi atîtor spectatori care vin la teatru! Acestea sînt nişte exemple care se potrivesc şi celor care nu telefonează, dar citesc şi merg la teatru. Concluzia mea, discutînd cu publicul spectacolului pe care l-am realizat, este că publicul are o enormă nevoie de un anumit tip de explicaţii şi de un anumit tip de atitudine explicită. E interesat de o analiză clară şi limpede a faptului artistic. Criticul trebuie să se dezideologlzeze în mentalitatea lui, să se "dezpartizaneze".

V.E. MAŞEK

Faptul că publicul este ideologizat nu înseamnă că eu, la rîndul meu, trebuie să fiu partizan. Asta nu înseamnă că - prin absurd - dacă scriu la "România Mare" trebuie să laud un regizor pentru că este al FDSN şi să-l înjur pe Rebengiuc pentru că este regalist, în loc să analizez ce se produce în spectacolul respectiv. Or există asemenea mentalităţi: Ştefan Iordache este ostracizat pentru că a acceptat un nenorocit de premiu - şi a făcut o greşeală omenească după părerea mea -, dar asta nu-i scade valoarea artistică.

V. SILVESTRU

Există şi politizări forţate. Dacă spectacolul este politic şi criticul se face că nu vede, aceasta înseamnă, în momentul de faţă, un abandon al profesiei. Nu poate să ţi se ofere un spectacol din istoria politică a unui stat, a unei perioade, şi tu să te faci că nu vezi decît decorul şi mişcarea în scenă. Dar există o politizare forţată, mai rea decît dezideologizarea: am citit într-un ziar o cronică despre **Visul unei nopţi de vară**, care spunea că Ciulei a vrut să arate ce s-a petrecut în piaţa Tien An Men din China şi în revoluţiile sîngeroase din Asia - trimitere foarte transparentă pentru semnatarul cronicii. A căuta asemenea elemente de pretins racord cu actualitatea în spectacole care au alt mod de abordare a realităţii, a contemporaneităţii înseamnă pur şi simplu a bate apa în piuă şi a nu înţelege esenţa actului teatral. Eu citesc şi presa din ţară şi observ această străduinţe a unor neofiţi de a împrumuta spectacolelor ceva din ceea ce ei cred că reprezintă din punct de vedere politic o atitudine netă. Este o falsă aşezare a criticului în miezul evenimentelor şi dovedeşte incultură sau lipsă de perspicacitate.

OAMENI SÎNTEM!

V. PARHON

S-au conturat două categorii de motivaţii ale criticului; eu cred că există şi o a treia. Nu pun problema onestităţii, asta ţine de deontologie. Ideal este ca criticul de teatru să fie deschis oricărei propuneri, oricărei modalităţi de spectacol şi oricărui gen de literatură dramatică. Practic, în realitate nu se întîmplă lucrurile chiar aşa. Oameni sîntem - la anumite modalităţi sîntem receptivi, la altele nu. De exemplu: la ultimul spectacol al lui Dragoş Galgoţiu de aici, din această sală, eu nu am vibrat, nu mi-a plăcut deloc. N-am fost singurul, am mai fost cîţiva. Dar au fost colegi de ai mei, de toată cinstea şi de toată lauda, cărora le-a plăcut acel spectacol. Personal, îmi pun problema: poate că se întîmplă ceva cu mine, poate că sînt mai puţin receptiv la această modalitate. Să mă gîndesc, e posibil. Nu-mi pun problema onestităţii: am fost cinstit, am fost corect. Domnul Silvestru a dat, pe bună dreptate, exemplul lui Radu Popescu, care într-adevăr avea un condei strălucit. Nu scria despre scenografie niciodată, pentru el nu exista. A avea o receptivitate diferită la o formă sau alta este un drept al nostru, de care am beneficiat întotdeauna. Domnul Silvestru a repudiat ani de zile orice melodramă. E dreptul dumnealui. Nu pot eu să-l conving că **Doi pe un balansoar** e o piesă foarte bună şi bine scrisă, dacă dînsul zice că e o dramoletă, acolo. E dreptul dumnealui, tot aşa cum e dreptul meu să susţin că e o piesă atît de bine scrisă încît merită să fie jucată. Nu cred că poziţia domnului Silvestru e cumva greşită, nu cred că poziţia mea e cumva greşită. Receptivitatea criticului la o formă sau alta e o problemă serioasă şi trebuie să ne dea de gîndit tuturor. Deci, o a treia motivaţie poate fi căutată şi într-o asemenea zonă, care n-are nimic de-a face cu onestitatea criticului.

V. SCORADEŢ

E cazul ideal. Tot Peter Brook are o definiţie: pentru el, criticul ideal este cel care se raportează în permanenţă la o formă ideală de teatru, fiind tot timpul dispus să şi-o regîndească cu fiecare eveniment teatral.

V. PARHON

Şi să vă mai dau un exemplu despre dezideologizare: mie nu mi-a plăcut spectacolul lui Purcărete care a fost după aceea premiat în Anglia şi a avut o recunoaştere internaţională extraordinară; mă refer la **Ubu Rex cu scene din Macbeth**. Reacţia mea de rezervă - mai mult, de respingere - era fiindcă prea mă săturasem: iar cu

Ceaușescu! Probabil că greșeam atribuind spectacolului niște intenții pe care nu le avusese. Ele existau, dar erau consubstanțiale spectacolului, care însă nu se oprea la ele. Sigur că mi-am explicat și impactul extraordinar pe care l-a avut spectacolul în Anglia prin aceea că s-a jucat acolo în zilele puciului de la Moscova.

MARIAN POPESCU

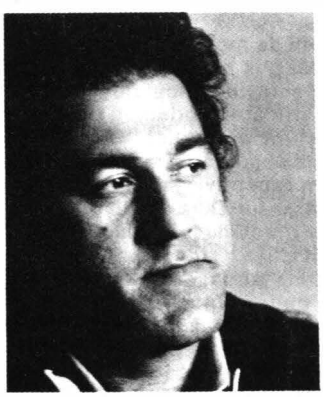
Au mai fost și alte elemente de context.

V. PARHON

Contextul era extraordinar. E de înțeles. Dar vedeți că poți, la un moment dat, să greșești. De asta eu l-am respectat pe Carandino, care scria de multe ori alături de spectacol. Adesea nu eram de acord cu judecata lui. Dar știam că era un om onest, spre deosebire de mulți alții din epocă. Dacă vreți un exemplu vi-l dau: Dinu Săraru, care este un foarte bun cronicar și știe foarte exact care-i valoarea spectacolului, dar în ceea ce scria intrau și alte considerente decît cele estetice.

S-A SCHIMBAT STATUTUL SAU CONTEXTUL ?

M. POPESCU



Exemplul cu receptarea lui **Ubu Rex** în Anglia e foarte perfid. Perfid într-un mod stupefiant. Aduc în chestiune problema asta în legătură cu o formulare care mie mi-e neclară: dezideologizarea. Fiecare spectacol care a plecat acolo, dintre cele importante de la noi, s-a bucurat de o pregătire de presă prealabilă. E foarte interesant cît de ideologizați erau criticii de acolo față de ceea ce li s-a spus că este spectacolul sau chiar după vizionarea spectacolului - unii au venit aici, din timp, să-l vadă. Or compania de presă prealabilă prezentei spectacolelor acolo conținea acele elemente de "ideologizare". Ei au văzut în **Ubu** cuplul dictatorial; nici **Hamlet** n-a fost lipsit de așa ceva... Formularea privind dezideologizarea criticului ține cred de o relație de context, pe care noi am discutat-o mai puțin. E vorba de relația de context a criticului cu vremea în care trăiește. Mi se pare că lucruri foarte interesante au apărut în discuție: autoritate, influența criticului, solidaritate ș.a.m.d. Corina Șuteu spunea că publicul simte nevoia unor explicații. Și criticul, la rîndul lui, am senzația că ar avea nevoie de niște explicații, și în primul rînd de o explicație cu sine. Și asta nu din cauză că '89 ar fi constituit o cezură. S-a produs o modificare de context și acest context trebuie analizat. În cazul cu **... au pus cătușe florilor...** nu s-a scris destul despre semnificația alegerii piesei, despre ce se întîmplă la Teatrul Odeon, pentru că și eu spun că la Odeon se întîmplă ceva. Noi preferăm să punem punct după ceva-ul ăsta, în loc să spunem ce se întîmplă. Acolo se schimbă o mentalitate; procesul încă nu s-a terminat, dar e evident că se practică o altă atitudine managerială, că există o propensiune spre un anumit tip de repertoriu, o anumită atitudine față de public. Sînt lucruri pe care le știți la fel de bine ca și mine. Pentru mine este foarte interesantă analiza plasării în context a criticului față de aceste timpuri care au născut mai multe întrebări decît răspunsuri poți să ai, care solicită mai multe tipuri de explicații decît îți poți permite mental să oferi.

Nu e vorba atît de o modificare a statutului, a rolului criticii. Aceste chestiuni s-au tot discutat - în România, dar și în Marea Britanie - după anii '60. Criticul britanic a devenit mult mai interesat de producția teatrală. Nu vreau să spun că e implicat, dar e mult mai interesat de procesul producției teatrale. Asta nu înseamnă că e influențat în judecată - deși există și asemenea cazuri, pentru că și acolo sînt români, cum și la noi sînt... englezi! Relația aceasta de context presupune și o reevaluare a acțiunii criticului. Repet: n-ar fi vorba de o modificare a statutului, deși nu știu cine l-a definit. Multe idei din critica românească au mers spre configurarea acestui statut. Dar nu poți să eludezi această modificare de context care s-a produs în ultimii trei ani. Care modificare cuprinde și "Evenimentul zilei", și Odeonul, și "Nottara", și povestea cu Andrei Șerban ș.a.m.d. - nu vreau să fac o ciorbă din toate astea. Povestea cu Andrei Șerban a fost semnificativă din multe puncte de vedere. N-aș vrea să fiu greșit înțeles, dar ea m-a distrat pînă la un anumit punct și m-a întristat după punct, cînd mi-a apărut o mare virgulă. Am observat la un mare regizor un tip de mentalitate față de ceea ce credea el că... Am observat modul folosirii citatului - noi sîntem experți în chestia asta... Sigur că el avea dreptate în unele lucruri... Și intonația... El a jucat acolo, era un actor singur pe scenă, jucînd un spectacol care s-a dat o singură dată. Mi-ar plăcea să-l văd pe al doilea.

V. PARHON

Regret că n-am fost la acel spectacol! Trebuie să vă mărturisesc că am venit cu destule rezerve și la întîlnirea asta, care însă a devenit chiar captivantă pe parcurs. Mă simt foarte bine că sînt aici cu dumneavoastră.

O să vedeți sau ați văzut ultimul film al lui Daneliuc, care nu mi-a plăcut deloc din punct de vedere estetic. Dar, dincolo de judecata estetică, așa sînt eu structurat: viii cu viii și morții cu morții. Pe de o parte. Pe de altă parte, sigur că se vor găsi condeie boante stil "România Mare": "a, păi Parhon a rămas ceaușist, nu vibrează la lucrurile care sînt împotrivă!". Eu cred că noi, ca țară, ca intelectuali, ca preocupări am depășit chestiile astea. Cît o s-o mai ținem așa împotriva lui Ceaușescu? A murit, e o chestie terminată, domnule, avem cu totul alte probleme în etapa în care ne aflăm, foarte serioase, foarte importante. E mult mai important ce se întîmplă la țară cu "fonciirea" asta, cu desființarea ceapeurilor, cu loturile, cu ce se dă oamenilor, ce nu se dă. Cît o s-o ținem așa împotriva lui Ceaușescu? E o etapă depășită. Desigur, ăsta e un punct de vedere amendabil, ca oricare altul.

CU CERNEALĂ DIN CĂLIMARA REGIZORULUI...

V. SILVESTRU

Mă întorc o clipă la întrebarea domnului Dumitru Solomon, pe care ne-a pus-o la început cu privire la criteriile criticii. Nu sînt lesne de definit, n-au fost niciodată, chiar cînd au fost expuse crezuri, cît se poate de bine consolidate sub semnul gîndirii teatrale. Dar cred că unul din criterii, care nu a intervenit pînă acum în discuție, este cel al gustului, pentru că un critic își are gustul său, în raport cu care va judeca tot ceea ce vede. Dacă și-a format un asemenea gust. Apoi, mai am credința că are un număr de obsesii. Asta se poate vedea la marii critici. Dacă citiți cartea de cronici a lui Camil Petrescu, de pildă, veți vedea că există cîteva obsesii ale autorului în ceea ce privește modalitatea de joc a actorului, ce numește el modern, ce numește anacronic, criteriu prin care el judecă tot ceea ce vede, toți actorii, și mari, și mici. Nu face un fetiș, de pildă, din Elvira Popescu, pe care o iubea și o admira, în clipa în care a văzut-o jucînd în ceva prost; spune: "Doamna Elvira Popescu n-avea ce căuta aici, n-are nici o legătură, nici cu talentul ei, nici cu piesa". Și, în sfîrșit, chestiunea de cea mai mare finețe pentru mine, și de autoexamen uneori: sîntem tributari și criteriilor infuze în spectacol. Și în

teatru, şi în momentul cînd se petrece spectacolul, şi în cîmpul de relaţii pe care doreşte să-l stabilească spectacolul, el ne impune anumite criterii, care sînt ale lui. Nu poţi să judeci cu criterii prestabilite o inovaţie cu totul ieşită din comun, un spectacol care nu este inovator în esenţa lui, dar care aduce ceva în formă sau, dimpotrivă, unul care aduce o idee surprinzătoare. Toate acestea cer să folosim şi noi criteriile folosite de spectacol. Trebuie să-ţi iei cerneală din călimara regizorului care a scris acel spectacol. Criteriile sînt în relaţie cu foarte multe alte considerente; despre unele s-a vorbit, despre altele mai puţin. Avem însă a judeca într-un mod permeabil. Este imposibil să vii de-acasă cu o părere preconceputâ, chiar în ce priveşte persoana regizorului, teatrul în care intri, repertoriul şi să poţi după aceea să te lauzi că ai emis o judecată dreaptă asupra acelui spectacol. Trebuie să te laşi pătruns de el. Raportările pe scara criteriilor, valorilor, gustului se fac totuşi ulterior. Dacă privim de la început cu o prejudecată, indiferent cît de întemeiată ar fi ea din punct de vedere general, cred că greşim: aplicăm unui fenomen nou şi proaspăt o judecată veche, oricît am crede în ea şi oricît de consolidată ar fi.

A. GEORGESCU

Modul ideal, locul ideal ar fi punctul de confluenţă, acela în care să se întîlnească criteriile cu care vii de acasă - criterii care trebuie să existe, estetice eventual - cu felul în care te laşi pătruns de spectacol, cum spunea domnul Silvestru. Trebuie să încerci să descifrezi acel spectacol prin prisma a ceea ce-ţi oferă, dar şi prin prisma propriilor criterii. Aşa ar fi de dorit.

Revenind la chestiunea ideologizării sau dezideologizării, care în momentul de faţă este, vrînd-nevrînd, arzătoare, vreau să dau un exemplu care poate să spună cîte ceva şi despre felul cum este receptată critica de teatru - în cazul de faţă, nu în modul cel mai fericit - de către creatorii de spectacole. Cred că mai ţineţi minte, s-a discutat acest lucru şi la Colocviul criticilor de la Bacău, de acum doi ani. Un coleg al nostru a scris că personajul Malvolio din spectacolul **Noaptea regilor** îl întruchipează pe preşedintele Iliescu. Mi-aduc aminte că noi, cu toţii, am făcut haz şi am... criticat la unison această opinie, ca pe un model de politizare forţată.

V. PARHON

Semăna mai mult cu Postelnicu!

A. GEORGESCU

Nu ştiu ce părere va fi avut despre această opinie "critică" regizorul însuşi. Fapt este însă că, cu ocazia turneului făcut la São Paulo cu **Trilogia**, Andrei Şerban a dat un interviu într-un ziar brazilian, unde, printre altele, pomenea şi de acest spectacol, **Noaptea regilor**, spunînd că în personajul Malvolio el a vrut să-l portretizeze, să-l întruchipeze pe preşedintele Iliescu, fapt care i-a atras o sumă întreagă de neplăceri!

V. PARHON

Alice Georgescu nu spune totul. În acel interviu domnul Andrei Şerban lăsase să se înţeleagă că Iliescu îi vrea capul; de aia, probabil, i-a dat avionul...

A. GEORGESCU

Mi se pare un caz de discutat: o opinie critică despre care cu toţii am căzut de acord că e discutabilă are impact asupra unui creator serios. E adevărat, problema se poate pune şi sub alt aspect, şi aici lucrurile se leagă de ceea ce spunea Marian Popescu despre receptarea în Anglia: este vorba despre ceea ce "se vinde" peste hotare. Din păcate, în momentul de faţă, România interesează peste hotare mai puţin ca ţară producătoare de cultură pur şi simplu, cît ca producătoare de agitaţie politică.

Dincolo însă de ceea ce fac şi scriu criticii britanici, problema e ce facem şi ce scriem noi în condiţiile acestea. Şi aici cred că aş fi în dezacord - ceea ce nu mi se întîmplă prea des! - cu colega mea, Magdalena Boiangiu; dar poate că e doar o chestiune de formulare. Nu ştiu dacă dezideologizarea criticului ar trebui amînată, însă cred că criticul ar trebui să dezideologizeze opinia spectatorului.

V.E. MAŞEK

Se cerea implicarea criticii în clarificarea ideologică a mesajului.

V. SCORADEŢ

Ideea era să nu opui ideologiei spectacolului, propria ta ideologie.

M. BOIANGIU

Simplificăm. La noi, ideologia se rezumă la două ideologii, ca să nu zic una: comunism-anticomunism. Asta nu acoperă sfera. Mai există tot felul de alte ideologii, de care nu văd de ce am fi străini.

C. DUMITRESCU

Ne descurcăm greu şi cu astea două!

V. SCORADEŢ

Ideea este să nu ne contaminăm.

M. BOIANGIU

În momentul în care confudăm ideologia cu partizanatul, adică disponibilitatea de a-i omorî pe toţi cei care nu sînt de aceeaşi părere cu mine, nu mai e un demers critic, ci un demers militar.

V. PARHON

Problema ridicată de Alice Georgescu e foarte importantă. Giurchescu este ferm convins în continuare că împotriva lui se duce o campanie!

C. DUMITRESCU

Se flatează.

V. PARHON

E convins că, dacă eu am scris o cronică negativă la un spectacol de-al lui, am primit ordin să scriu aşa de la redactorul-şef.

C. DUMITRESCU

Care, la rîndul lui, a primit ordin de la Malvolio direct!

V. PARHON

Care campanie nu poate fi instrumentată decît de domnul Silvestru! Zic: "Bine, domnule, dar eu n-am vorbit cu domnul Silvestru un an de zile". Nu contează. Eşti acolo, în campanie!

M. POPESCU

Fac o ofertă deschisă tuturor celor care sînt aici: cărţi de critică teatrală, traduceri, orice idei care pot fi aplicate unui plan editorial. UNITER-ul le primeşte fără rezerve.

V. SILVESTRU

Aş vrea să închei spusele mele cu o mică naraţiune pe tema propusă, care sper să vă intereseze. În 1953-54 l-am

rugat pe George Ivaşcu, care era directorul "Contemporanului" şi care căuta colaboratori noi dintre marii intelectuali români, să încredinţăm cronica dramatică lui Tudor Vianu. A fost profesorul meu şi aveam o stimă nemăsurată, pe care o păstrez şi astăzi, pentru personalitatea lui. L-am vizitat acasă, unde o ducea destul de greu, nu prea avea de lucru, l-am invitat, el a primit cu multă surpriză această ofertă şi s-a achitat de ea în mod strălucit, timp de vreo trei ani, trei ani şi jumătate, fiind foarte exact, foarte scrupulos, mergînd la spectacolele pe care şi le alegea cu toată grija, consultîndu-se cu redacţia, dînd totdeauna la timp cronica etc. După vreo trei ani şi jumătate m-a rugat să vin la el, să avem o discuţie de ansamblu, şi mi-a spus:"Domnule Silvestru, nu mai pot să ţin cronica la «Contemporanul» pentru că sînt lucruri pe care nu le mai înţeleg". Eu i-am răspuns:"Dar redacţia nu v-a făcut nici o observaţie, nu v-a făcut nici o cenzură, niciodată". "Nu - zice - sînt fenomene noi, pe care eu nu le pricep. Am fost şi am văzut spectacole, simt că e ceva nou în ele, sînt oameni tineri, sînt forme novatoare, sînt forme noi, şi formaţia mea, modul meu de a privi mă face să nu înţeleg; dar pricep totodată că greşesc dacă continui să apreciez cu instrumentarul meu vechi". Noi am fost foarte impresionaţi, Ivaşcu l-a poftit şi la redacţie şi Vianu a spus: "Voi scrie altceva, articole, studii, cum ştiu şi sînt învăţat, dar cronică dramatică nu mai pot să fac din acest motiv simplu şi vă mulţumesc pentru toată perioada". Şi atunci am contat pe altcineva şi m-am dus la Ion Marin Sadoveanu, cu care aveam relaţii foarte bune, şi i-am spus: "Domnule Sadoveanu, sînteţi poftit să preluaţi la noi cronica teatrală şi s-o faceţi cum ştiţi dumneavoastră". El lucra atunci - scria pe la nu ştiu ce ziare mai obscure - şi a întrebat: "Dar de ce a părăsit postul domnul Vianu?" I-am spus că: uite, consideră că nu înţelege anumite fenomene şi că sînt schimbări mari în teatru pe care el crede că le-ar aprecia greşit. Şi a spus: "Este spre cinstea lui, îl preţuiesc, dar eu nu am această temere şi am să vin să scriu. Teatrul medieval, de care mă ocup de o viaţă întreagă, nu a suferit schimbări în ultima vreme şi nu e afectat nici de revoluţia dumneavoastră - a spus el - nici de schimbarea mentalităţilor şi cred că o să mă pot ocupa". "Dar n-o să scrieţi numai despre piesele vechi, despre piesele clasice!" "Ba da! Nu voi scrie decît despre piesele clasice, pentru că aceasta este priceperea mea, aicea mă descurc, aicea am cultura, cărţile mele, şi vă rog să contaţi pe mine numai în acest sector. În ce priveşte lucrările contemporane, rareori am să mă pronunţ, găsiţi pe altcineva, am să-mi delimitez aria de preocupări." A scris o vreme, după care a zis că se dedică studiului; nu l-a mai necăjit nimeni. Aceste două atitudini mi s-au părut simptomatice pentru ceea ce discutăm noi aici: poziţia criticului faţă de fenomenul curent. Aceşti oameni trăiau o schimbare poate mult mai dramatică decît am trăit-o noi acuma. Erau intelectuali de altă formaţie, trăiseră într-un alt timp, s-au trezit deodată într-un alt context şi a înţeles fiecare în felul său modalitatea de abordare. Acum nu parcurgem un moment de schimbare atît de radicală în ceea ce priveşte atitudinea faţă de teatru; în primul rînd mă refer la atitudinea generală, a publicului, a criticilor, a autorilor. Deocamdată. Vin însă din urmă, într-adevăr, elemente foarte noi. Aţi citit, desigur, şi în "Avanscena" pe care a tipărit-o revista "Teatrul azi", iar cei care aţi fost în juriul pentru "Piesa anului" aţi avut ocazia să întîlniţi piese care nu mai seamănă deloc cu ce a fost înainte. Unii dintre noi putem avea o reacţie - îndreptăţită sub raportul culturii, gustului, al esteticii pe care am învăţat-o -, de repudiere, de respingere. Şi cred că sîntem datori să ne controlăm vechiul instrumentar.

Alţii înţelegem, poate simpatetic, poate într-un alt mod decît intelectual sau - dacă vreţi - într-o manieră intelectuală specială aceste fenomene noi. Apar laboratoare de creaţie. Apar tineri amatori care se transformă în profesionişti, după ce au avut o îndelungată existenţă obscură. Apar regizori, oameni care nu au învăţat regie, chiar gazetari - şi aicea vreau să ajung - care nu au învăţat nici filologie, nici teatrologie, dar care - evident - înţeleg foarte bine aceste fenomene. Se nasc critici ai acestor schimbări, ai acestor autori noi, se înţeleg între dînşii, sînt uneori în formaţii de grup, propun o experienţă de care se vede că sînt legaţi. Şi actori, şi regizori, şi teatrologi. Am studiat şi experienţa pe care a făcut-o Ludmila Patlanjoglu cu studenţii ei teatrologi din anul I, din anul II, cînd au redactat revista Festivalului "Caragiale". Oameni pentru care avem un respect nemăsurat au fost luaţi peste picior cu cea mai mare dezinvoltură, şi sigur că reacţia mea a fost la un moment dat de retracţie, chiar violentă. Dar pentru ei nu erau idolii care erau pentru noi. Sînt alţi idoli. Şi asta e o problemă. Pe de o parte. Pe de altă parte, ei au un mod de abordare al fenomenului teatral mult mai detaşat. Nu spun că au alte criterii, sau poate că nu au toate criteriile necesare unui critic, dar aveau un ton detaşat cînd abordau problematica şi festivalul însuşi ca fenomen, în care unii dintre noi credeau într-un anume fel. Ei nu credeau. Au un alt unghi de conspect. Mi se pare că, aşa cum a fost făcută această adunare remarcabilă, care se şi desfăşoară remarcabil sub auspiciile revistei "Teatrul azi", ar fi un fel de îndatorire a secţiei noastre de critică, poate şi a revistei, poate împreună , să studiem, la un moment dat. şi fenomenul criticii noi, pe care nu o putem identifica deocamdată foarte bine în toate coordonatele ei. E un ziarist de colo, care a scris şi o prostie, dar a avut şi o idee inteligentă, sînt copiii aceştia de la ATF din Bucureşti, cei de la Cluj, cei de la universităţile particulare, cu care nu avem contact. Eu însumi am acum nişte studenţi, la o universitate unde am fost poftit să predau. Fac un curs de spectacologie; le pun o problemă: reacţiile lor sînt uneori foarte diferite de ceea ce aştept de la dînşii, ei exprimă un alt mod de a vedea lucrurile. Şi, aşa cum Asociaţia Internaţională a Criticilor face în fiecare an stagii de formare pentru tinerii critici - de care au profitat, din secţia noastră naţională, un număr destul de important de colegi de-ai noştri care au mers în Europa şi în alte locuri -, poate că ar fi cazul să iniţiem şi noi nişte stagii pentru aceşti tineri care-şi caută drumul, care văd uneori lucrurile altfel decît le vedem noi şi cu care schimburile de vederi nu pot fi decît profitabile.

ŞI ESTETICUL TREBUIE PUS ÎN DISCUŢIE

V.E. MAŞEK

Cu o condiţie: să nu uităm că, întotdeauna, în istoria artei orice aberaţie şi-a găsit susţinători! Dacă ceva intră într-o discuţie cu un sistem de valori în care cred şi care nu este foarte aleatoriu nu înseamnă că neînţelegerea mea e nejustificată. Lucrurile noi coexistă cu o serie întreagă - mai ales în ziua de azi - de aberaţii totale.

V. PARHON

Dar cîte aberaţii iniţiale n-au intrat în istoria artei şi au devenit valori de patrimoniu?

V. SILVESTRU

Dadaismul.

C. DUMITRESCU

N-ar trebui să respingem nimic de la prima vedere.

SEBASTIAN VLAD POPA

Mi se pare stranie întrebuinţarea termenilor **ideologie** şi **Ideologizare** a criticului. Cred că domnul Maşek a lansat o mică confuzie spunînd că trebuie să ne temem de ideologie şi de partizanat politic, ca şi cum ar fi vorba de unul şi de acelaşi lucru. Pînă la urmă doamna Boiangiu a rezolvat problema spunînd că nu trebuie confundate cele două lucruri. Şi eu cred că trebuie să facem o disociere foarte clară între ceea ce înseamnă partizanat politic sau ideologie politică şi ceea ce poate să însemne la un moment dat - şi cred că ne aflăm într-un moment istoric care ne poate oferi acest privilegiu - a gîndi în perspectiva unor posibile ideologii culturale. Tot domnul Maşek a rostit cuvîntul elită. Eu cred că, la ora aceasta, ideea de elită teatrală - şi nu numai teatrală, în orice domeniu al culturii româneşti - nu se mai poate pune în raport cu recursul strict la estetic, la principiul estetic. Doamna Cristina Dumitrescu se întreba dacă e bine să ne speriem că în spatele unei atitudini sau judecăţi estetice ar exista ceva. Eu cred că trebuie să existe ceva în spatele oricărei judecăţi estetice. Ştim bine, pînă în '89 principiul estetic a fost criteriul unic, toată lumea de bună-credinţă s-a raportat la estetic, eludînd problema raporturilor fireşti dintre valori, chiar dintre valorile certe, incontestabile. Eu nu pot să gîndesc existenţa unei elite atîta timp cît întreg mediul cultural românesc are aceeaşi obsesie, adică vrea să ajungă exact în acelaşi punct: esteticul. Cred că şi esteticul acesta trebuie pus în discuţie într-un context mai amplu, cel al dimensiunilor culturale româneşti şi al devenirii acestei culturi. Să găsim o modalitate de a gîndi discursul critic dincolo de judecata estetică sau de pedagogia estetică, încercînd să ajungem la nivelul pedagogiei culturale... Fiecare judecată estetică trebuie circumscrisă unei perspective culturale mai ample. Doamna Corina Şuteu se referea la nevoia publicului de a i se explica ceva, dincolo de performanţa estetică în sine. În condiţiile acestea putem spune despre critica teatrală că suferă şi ea de complexul de care suferă în general comentariul cultural românesc, astăzi. Şi cronica de carte, şi probabil cronica plastică. Criticul trebuie să-şi asume rolul de mediator între performanţa estetică - spectacol - şi public, încercînd să aducă publicul în dialog cultural cu spectacolul, şi nu să se pună pe el în valoare în raport cu spectacolul, sau cu cartea, cu obiectul artistic în genere, supralicitînd performanţa estetică în sine. Pe de o parte, să realizeze această, să-i spunem, pedagogie gazetărească, şi pe de altă parte să realizeze o pedagogie culturală. Adică să impună judecata estetică într-un complex de relaţii mai amplu, într-un context al interdisciplinarităţilor. Aşa vom putea gîndi existenţa unei elite. Trebuie să depăşim această obsesie a esteticului ca principiu în sine. De exemplu ce s-a întîmplat la Festivalul "Caragiale"? Mi s-a părut foarte grav - nu mai spun că s-au acordat premii **ex aequo** cu duiumul - faptul că Marele premiu a fost acordat **ex aequo** celor două spectacole, al lui Silviu Purcărete şi al lui Andrei Şerban, ambele fiind valori certe, două valori indiscutabile ale artei scenice româneşti. Şi totuşi trebuia optat. În plan estetic să presupunem că ar fi fost egal îndreptăţite, dar trebuia gîndit dincolo de performanţa în sine.

L. PATLANJOGLU

Exemplul citat de Sebastian ilustrează haosul care s-ar produce dacă s-ar aplica propunerea lui. Adică: da, perspectivă culturală, interdisciplinaritate , dar dacă nu ţinem cont de valoarea estetică riscăm să creăm haos. Cînd au fost alăturate **Titus...** şi **Livada...** a funcţionat perspectiva , şi nu criteriul estetic. E clar că e o diferenţă de la cer la pămînt între cele două spectacole.

C. DUMITRESCU

Asta fiind opinia ta, care nu e împărtăşită de toată lumea.

L. PATLANJOGLU

Cred că gustul poate să evolueze. A fost pomenită aici şcoala. Dau un exemplu: la un moment dat Diderot şi iluminismul pun în discuţie valorile clasice. Dar un gînditor serios ca Diderot recunoaşte că gustul s-a schimbat, că e nevoie de drama burgheză, că burghezul trebuie să se recunoască pe scenă; cînd discută despre Racine, apropo de această valoare estetică, ştie exact ce să spună, cum să spună şi cum să-l marcheze. La fel, şi cu Shakespeare. Dar nu vreau să fac acum un curs. Studenţii trebuie să aibă un ABC - chiar dacă intervine o modificare de gust.

S.V. POPA

N-aş vrea să se înţeleagă că incit la abandonarea principiului estetic. Pentru el şi prin el am trăit pînă în '89. El trebuie să rămînă suveran, însă, ca să ne putem diferenţia în plan intelectual, să nu cultivăm acelaşi tip de reflexe, nu putem să operăm numai în sistemul valorilor absolute, egal îndreptăţite a fi antalogate.

V. PARHON

Dar cunoaşteţi multe valori egale?

V.E. MAŞEK

Nici un fel de lărgire a contextului şi de amplasare în context cultural existenţial a valorilor estetice, care nu trebuie să fie singure, nu justifică înlocuirea criteriilor estetice - eu pentru asta am pledat - prin criterii de partizanat. Fenomen care se întîmplă astăzi: oameni care sînt înjuraţi pentru că nu ne place coloratura lor politică, sau se susţin spectacole pentru că ne convin din acest punct de vedere. Nu-i cinstit. Spectacoie care sînt susţinute pentru că dau o copită în ceea ce nu suportăm noi!

CE ÎNSEAMNĂ SĂ FACI CRONICĂ LA UN COTIDIAN?

OLIVIA ŞIREANU-CHIRVASIU

Ziaristica presupune un punct de vedere pe care să-l exprimi. Aici vreau să vă pun o întrebare, pe care mi-o pun şi mie de cînd sînt la ziar. Ce înseamnă să faci cronică teatrală la un cotidian? Vă fac o mărturisire: la început am avut această pornire estetică, - fără să eludez conţinutul social, politic, unghiul de vedere al creatorului în spectacolul dat, am vrut să pun accentul asupra mijloacelor folosite, a analizei intenţiilor, cum se văd, unde s-a ajuns cu ele, şi am constatat că mi se cere, spunîndu-mi-se că asta e opţiunea publicului, să decodific intenţiile politice ale creatorului, ce vrea el să ne spună cu acel text. "**Asta** ne interesează ca simpli spectatori, de ce ne ducem să vedem acel spectacol. Dacă vrei lucruri sofisticate, du-te la revista «Teatrul». Într-un cotidian lucrurile trebuie spuse direct, cam în stilul «Evenimentului zilei» dacă se poate." Deci nu cronică teatrală aşa cum înţeleg eu, şi cum înţeleg că înţelegeţi şi dumneavoastră, indiferent că este vorba de un cotidian, de o revistă săptămînală, lunară, de cultură sau de incultură. Mi se pare că o cronică teatrală trebuie să se axeze - în funcţie de experienţa celui care scrie, de cultura lui, de cît a văzut şi a înţeles - în primul rînd pe lucrurile care ţin de specificul actului artistic.

V.E. MAŞEK

Susţinerea partizanală a unui anumit tip de spectacol nu este nelegitimă. Hai să fim serioşi! Numai să nu substitui această susţinere - care vine în lumina altor idealuri şi principii decît cele estetice -, tocmai susţinerii estetice. Hai să luăm un exemplu concret: filmul **Balanţa**, care a fost atît de tare discutat din toate punctele de vedere. Sub aspect estetic eu cred că filmul nu este atacabil. Din punct de vedere al ideologiei celui care vrea să se servească de el, evident că va fi etichetat altfel de "România Mare" şi de "Europa" - ca un instrument de defăimare. Dar eu, cînd privesc acest film, spun că el are o valoare şi dincolo de criteriul ăsta, spun că este sau nu un film al momentului social-politic actual. Asta am voie să fac.

V. SILVESTRU

A intervenit în discuţie, nu o dată, maniera pedestră de abordare, nu maniera critică. Noi ne tot referim la un ziar, la o persoană, care fac anti-critică, sînt în afara cîmpului. Aceste referiri la o manieră pedestră de abordare a fenomenului teatral nu sînt operante într-o discuţie de specialitate. Este operantă disocierea pe care o facem la o anume cotă, cînd vorbim despre critica teatrală. Pot exista gradări, nuanţări, procesualităţi despre care, de altfel, am vorbit. Dar dacă invocăm - nu vreau să dau nume, ca să nu pătăm revista "Teatrul", care-i curată - un nume care astăzi este, mîine nu este, sau observăm în discuţiile particulare că e vorba despre un alienat mintal, cu grave deficienţe locomotorii, care cînd vine la teatru tremură, nu putem să operăm cu asemenea exemple, ce reprezintă o infirmitate, o boală, o tumefacţie într-un organism pe care-l discutăm ca pe un organism sănătos. Sînt interesante aceste gradări aduse în discuţie de Sebastian Vlad Popa şi de Olivia Şireanu-Chirvasiu. Gazeta are alte pretenţii de la cronicar. Săptămînalul de cultură are alte pretenţii şi revista de specialitate - altele. Televiziunea nu poate să facă ceea ce am dori noi să facem într-o carte, de pildă: să se explice un spectacol la o asemenea altitudine încît spectatorii să zburde a doua zi de bucurie şi să trimită scrisori de mulţumire. Sînt gradări. Uneori, o notă foarte bine scrisă de un gazetar de la un cotidian, în sprijinul sau în defavoarea unui spectacol, poate să aibă însemnătatea ei, dacă omul este onest, are gust şi, cît de cît, pricepere. Alteori, un studiu prelung şi chinuitor poate să nu însemne absolut nimica, dacă este scris fără criterii, fără talent, fără gust, fără cultură. Facem deseori eroarea aceasta, o fac nu o dată şi actorii, şi directorii de teatre care spun "ia uite, dom'le, în ce hal a ajuns critica de teatru, ce spune ăla aicea, nu ştie numele actorilor, nu ştie numele autorului, nici nu ştie cînd s-a născut autorul". Astea sînt cazurile disperate, agonice, care nu pot să ne intereseze.

A. GEORGESCU

Nu ne interesează, sau ar trebui să nu ne intereseze, dar un critic improvizat - de fapt, o persoană oarecare - ce face într-un ziar de mare tiraj o afirmaţie discutabilă din punctul nostru de vedere, aberantă din alte puncte de vedere, despre un anumit spectacol are mult mai multe şanse să atragă atenţia cititorului şi să capete prin acest fapt statutul despre care spunea Corina Şuteu că ar trebui să-l aibă criticul ca gazetar. Este un element de senzaţie pentru cititorul obişnuit, nu pentru cel specializat, care urmăreşte cronica de teatru. Iar cel dintîi este interesat şi surprins de o afirmaţie care poate să nu corespundă deloc adevărului, şi nici măcar bunului-simţ, şi are în continuare tentaţia - firească - de a-l citi pe acel om, nu pe cineva care îi oferă o analiză serioasă, bazată pe criterii estetice ş.a.m.d.

V. PARHON

E evidentă diferenţa dintre audienţă şi autoritate.

V. SILVESTRU

Voiam să invoc necesitatea noastră - dar aceasta este o chestiune a culturii teatrale, nu a criticii teatrale, şi a culturii în genere, şi a civilizaţiei în genere - de a combate impostura. Şi aici nu fac decît să-l invoc pe unul din marii critici ai lumii, care a fost Socrate. Abordarea terestră a fenomenului nu trebuie să ne intereseze, aşa cum, atunci cînd discutăm arta teatrală, nu facem referiri la spectacole mizerabile, cu piese mizerabile - nu e operant, nici măcar ca exemplificare, într-o discuţie despre situaţia teatrului românesc. E o punctare - ca să spun aşa - de ordin atitudinal.

CUM RECEPTĂM CRITICA?

M. BOIANGIU

Receptarea criticii în teatru: cînd criticul laudă este întotdeauna bun - binele triumfă. În momentul în care criticul - şi îmi pare rău că trebuie să dezamăgesc atîta lume - are obiecţii, este un impostor, nu înţelege nimic. Se poate discuta mult despre asta - omeneşte, este explicabil. Există o nevoie de cultură şi în teatre şi, cum spunea înainte Doina Papp, se simte nevoia ca criticul să fie prezent şi în alt fel decît prin scris. Aceasta ar contribui mult la receptarea obiecţiilor.

V. SILVESTRU

Dragi colegi, nu vă lăsaţi înşelaţi de reacţiile primare ale artiştilor . Vreau să fac o confidenţă: în lungul meu exerciţiu critic am fost răsplătit adeseori de recunoaşterile tîrzii ale unor oameni care au respins de plano tot ce am scris despre dînşii cînd am avut impresia că n-au izbutit. Cînd Moni Ghelerter vine după un an şi spune: "nu m-am salutat un an cu dumneata, dar acum îmi dau seama că ai avut dreptate", eşti răsplătit. Dacă Toma Caragiu vrea să facă regie şi să şi joace într-un spectacol şi eu spun că nu i-a izbutit şi vine după o bucată de vreme şi spune: "aţi avut dreptate, nu voi mai face niciodată în viaţa mea" - nu se referea numai la mine ci şi la alţii - atunci înseamnă că a avut nevoie de o perioadă mai lungă de meditaţie. Nu vreau să vă dau prea multe exemple, dar a fost răsplata muncii mele de critic. Nu putem aştepta gratitudine şi nici recunoaştere imediată, oamenii aceştia trăiesc o viaţă de un tip special. Ei trăiesc pentru aplauze, pentru succes şi dacă le faci observaţia că nu l-au avut, îi loveşti în inimă. N-ai încotro, pentru că asta-i meseria noastră. Dar încet, încet, dacă e un om serios, dacă e un artist autentic se gîndeşte, meditează şi dacă, pînă la urmă, concluzia ta a fost dreaptă, ajunge şi el la ea şi, credeţi-mă, este una din marile răsplăţi pe care le avem în exerciţiul nostru atît de dificil.

L. PATLANJOGLU

Doamna Boiangiu atrăgea atenţia şi asupra altei funcţii, care a fost importantă şi înainte: criticul animator. Ea devine astăzi şi mai importantă, cînd intervine şi latura comercială. Criticul animator, prin faptul că e la conducerea unui Festival, a unei manifestări teatrale, devine un element al solidarităţii de breaslă, determină stabilirea elitelor teatrale, tocmai în condiţiile partizanatului.

D. SOLOMON

Problemele au fost, cel puţin deocamdată, epuizate. Eu apreciez o discuţie după felul cum mă face, sau nu, mai deştept. Asta m-a făcut, deci o consider interesantă. A fost atîta înghesuială la microfon, încît de-abia am reuşit să-l "strecor" pe Sebastian Vlad Popa care e mic şi timid; se încrucişau atîtea puncte de vedere, încît s-a insinuat mai greu printre combatanţi. Din această discuţie care va înnobila paginile revistei "Teatrul azi", rezultă că avem totuşi o critică foarte bună, foarte deşteaptă, foarte interesantă, care are nu numai multe lucruri de rezolvat, dar şi multe lucruri de comunicat cititorului. Presupun că după apariţia acestei discuţii în paginile revistei se va întîmpla ceva măcar în zona criticii, dacă nu şi în exteriorul ei. ■

CURĂ DE SLĂBIRE ... CU PERSONALITĂŢI ... ALE VIEŢII CULTURALE, DESIGUR

Reînfiinţată în 1990, secţia de Teatrologie a Academiei de Teatru şi Film din Bucureşti oferă tinerilor studenţi un vast cîmp de afirmare. În cazul de faţă "cîmpul" a fost reprezentat de municipiul Bucureşti. În vîrtejul ameţitor al tranziţiei, întrebarea adresată creatorilor: "care e condiţia criticului azi?" îşi face loc insidios. Pentru a răspunde, ar fi poate necesară o masă rotundă (prea învechită, vezi cavalerii regelui Arthur) sau o anchetă (brrrl de-abia ne chinuim să uităm)... Aşa că alegem formula mondenă a curei de slăbire, coroborată cu şansa extraordinară a ninsorilor (d'antan) şi a lipsei de apă (lichidul acela cu 33 la sută oxigen, care se depune în celule).

Cu întrebările notate conştiincios într-un caiet (cel mai leftin reportofon) alergăm de la Teatrul Bulandra la Teatrul Mic, cu o uşoară deviere pe la Ministerul Culturii. De aici, o aruncătură de petardă pînă la "Nottara", şi mai departe spre Calea Victoriei.

Cei întrebaţi, mai mult sau mai puţin lămuriţi, ne răspund cu promptitudine "nemţească" (Cătălina Buzoianu), ne refuză categoric (Dan Condurache: "De ce veniţi, dom'ne, la mine?... duceţi-vă mai bine la Gheorghe Dinică sau George Constantin!") sau cu eleganţă (Maria Miu: "Toţi criticii sînt nişte artişti raţaţi!").

După cîteva curse, amînări, întîlniri ratate, telefoane care nu funcţionează, mărşăluire prin zăpadă semitopită şi masaj în autobuzul 331, silueta teatrologului începe să semene cu cea a unui ogar...

Dar iată întrebările şi unele răspunsuri. Restul e tăcere.

1. În ce măsură consideraţi că critica este obiectivă sau partizană?

2. În ce măsură actul critic e subordonat esteticului sau politicului?

3. Consideraţi că, după 1989, politica influenţează mai mult judecata criticului?

4. Se poate oare vorbi despre un nou statut al criticului, după '89?

5. În ce măsură sînteţi satisfăcut(ă) de reflectarea fenomenului teatral autohton sau străin în presa românească?

6. Care ar fi modalităţile prin care vocea criticului ar putea dobîndi o mai mare pregnanţă?

7. În ce măsură consideraţi că mesele rotunde, simpozioanele, întîlnirile oamenilor de artă pot contribui efectiv la înrîurirea creaţiei artistice?

CĂTĂLINA BUZOIANU

1. Există o parte a criticii, obiectivă şi o anumită parte a criticii, partizană.

2. Nu cred că în acest moment actul critic mai este subordonat politicului. Poate, uneori, politicilor de culise.

3. Nu.

4. Nu realizez faptul că ar fi un nou statut. Realizez doar faptul că actul critic nu mai e important, se pierde în sarabanda năucitoare a informaţiilor.

5. Fenomenul teatral autohton şi străin este, în general, bifat în paginile revistelor. Dar nu mi se pare prea respectat.

6. Nu ştiu.

7. Consider că cele enumerate de dumneavoastră pot influenţa creaţia artistică, pot crea un climat, pot stabili repere care, în acest moment, sînt mai necesare ca oricînd. În beţia noastră euforică înghiţim multe lucruri digerate de mult. Cred că fenomenul teatral românesc e realmente viu astăzi. Dar, uneori, riscăm să devenim, şi pe acest teren, o piaţă a deşeurilor mondiale.

DANA DOGARU

1. Ar trebui să fie obiectivă. Din păcate, de cele mai multe ori, ea devine partizană. Spun "din păcate", pentru că am convingerea că un bun critic ar trebui să impună criteriile valorice în judecarea unui act de creaţie.

2. Observăm cu nelinişte că de cîţiva ani actul critic se subordonează în multe cazuri criteriului politic. Un ultim exemplu ar constitui pentru mine filmul lui Daneliuc. În cazul Patului conjugal este clar vorba de subordonarea actului critic, politicului. Nu pot spune că filmele premiate la festivalul de la Berlin sînt mai bune sau mai proaste, pentru că nu le-am văzut. Pot spune doar că un film ca acela al lui Daneliuc, obiectiv vorbind, ar fi trebuit premiat!

3. După 1989 politica influenţează şi cele mai simple relaţii umane. Nu văd de ce n-ar influenţa şi critica... Criticii sînt şi ei oameni. Nu e bine, dar e omeneşte. Să sperăm că e vorba doar de o perioadă trecătoare.

4. În anul 1990 s-a reînfiinţat secţia de critică la I.A.T.C. (Academia de Teatru şi Film, astăzi, n.n.). Este un lucru bun, întrucît avem nevoie de oameni pregătiţi. Poate ar fi bine ca un critic să treacă împreună cu creatorul prin toate fazele actului de creaţie, pentru a-l înţelege mai bine. Oricum, deşi după 1989 am asistat la o explozie de presă, criticului i se oferă din ce în ce mai puţin spaţiu.

5. Nu sînt satisfăcută.

6. Obiectivitatea ar fi prima modalitate pentru aşa ceva.

7. Nu cred că mesele rotunde pot contribui la ceea ce credeţi dumneavoastră.

ALEXANDRU DARIE

1. Critica nu poate fi nici totalmente obiectivă, nici totalmente partizană. Este, cred, un act prin excelenţă subiectiv, deci supus capriciilor subiectivităţii. Depinde numai de talentul criticului dacă demersul său va fi luat în considerare de artist sau public.

2. 1989 a impus creatorului de teatru o subordonare aproape totală faţă de textul dramatic. El, textul dramatic, reprezintă motivaţia esenţială pentru creaţia teatrală. Nu mai facem, sau n-ar trebui să mai facem, spectacole narcisiace, pentru a evada, sau spectacole cu aluzii la contemporaneitate, pentru a rosti întreg adevărul. Astăzi, el poate fi afirmat direct, fără prea multe probleme. Acelaşi 1989 ar trebui, sau ar fi trebuit, să-i impună criticului subordonarea aproape totală faţă de obiect, respectiv faţă de spectacol. Faţă de politicul şi esteticul din fiecare spectacol asupra căruia se apleacă. Actul critic trebuie să-şi recapete aspectul pozitiv. Analizez pentru a servi şi nu pentru a distruge, pentru a nimici; sau, cu atît mai rău, pentru a mă pune pe mine, criticul, în valoare.

3. Da. Există, de altfel, chiar spectatori obişnuiţi care refuză să mai vadă un spectacol, dacă printre

creatorii lui apare vreun nume care a luat atitudine politică contrară convingerilor respectivilor spectatori. Dacă însă prin politică înțelegem "politica de culise", cred că s-au schimbat prea puține lucruri. Sînt critici în continuare influențați de relațiile personale, de vanități și chiar tăcuți organizatori de cabale. Noutatea ar fi că, uneori, dacă un critic deține rubrică permanentă, culoarea politică a ziarului ce-o găzduiește poate să-i influențeze judecata.

4. Nu. Și e păcat pentru acei critici care își fac cu multă dăruire meseria.

5. Există o încetineală de melc în reflectarea fenomenului teatral la noi. Sînt puțini critici care scormonesc, care iau cu asalt pe creatori ca să afle ce au mai făcut, în țară sau în străinătate, ce mai pregătesc, ce mai pun la cale. În special teatrul este un fel de Cenușăreasă pentru multe publicații.

6. Cred că aici ar trebui să adoptăm modelul britanic. Criticul englez de calitate nu scrie despre mediocrități sau despre prostiile minore. Un spectacol se bucură de atenție numai dacă este bun, foarte bun sau execrabil. Și chiar și în această ultimă ipostază, cronica încearcă să explice spectatorului care ar fi motivele pentru care el ar trebui să vină la teatru și nu care sînt motivele pentru care ar trebui să nu vină. În acest sens vorbeam despre pozitivitatea actului critic.

7. Nu cred că aceste lucruri pot contribui la ceva. Cu excepția festivalurilor naționale și , mai ales, a celor internaționale. Noi facem o meserie extrem de concretă și orice teoretizări în gol pot deveni sterile foarte lesne. Mulțumesc.

DAN OPRINA

UN NOU FESTIVAL

Sub egida Ministerului Culturii, în colaborare cu Televiziunea Română, Asociația Umoriștilor români, Fundația "Teatrul XXI", Asociația Națională a Teatrului Amator și Centrul Național de Creație Populară, cu sprijinul fundațiilor "Alexandru Giugaru", "Romulus Guga" și eventual al Fundației Culturale Române, Teatrul "Pan" organizează, între 24 septembrie și 3 octombrie 1993, FESTIVALUL VESELIEI. Cu periodicitate bienală, festivalul are cinci secțiuni, dintre care patru sînt competitive: 1. Concurs de filme comice de scurt-metraj (documentare, pelicule de ficțiune, desene animate, filme de televiziune, filme studențești și altele); 2. Concurs de soliști - instrumente populare vechi (țiteră, ocarină, caval, bucium, cobză și altele); 3. Concurs de umor, deschis profesioniștilor și neprofesioniștilor, artiștilor individuali și grupurilor; 4. Concurs de literatură umoristică; se va acorda Marele premiu pentru cea mai bună comedie românească (în manuscris ori tipărită, dar încă nejucată); se vor acorda premii pentru proză, poezie umoristică, monologuri, epigrame, cuplete și alte specii; 5. Gala Comediei (necompetitivă) - vor fi selecționate 10 spectacole de comedie din București, din alte centre și din Republica Moldova.

În GALA COMEDIEI se vor prezenta următoarele spectacole pe scena Teatrului "Pan": Rivalii de Sheridan, regia Horea Popescu, Teatrul Național din București; Teatrul comic de Goldoni, regia Silviu Purcărete, Teatrul "Bulandra"; Țiganiada după I.Budai-Deleanu, regia Mircea Cornișteanu, Teatrul "Ion Creangă"; Amphytrion de Molière, regia Valeriu Moisescu, Teatrul de Comedie; Jacques și stăpînul său de Milan Kundera, după Diderot, regia Petre Bokor, Teatrul Mic; Urmuz - scenariul și regia Cătălina Buzoianu, Teatrul "Țăndărică" (sau Ivan Turbincă, regia Cristian Pepino); Trupa pe butoaie, colaj de vechi farse franceze, regia Victor Ioan Frunză, Teatrul Național din Tîrgu Mureș; ...Escu de Tudor Mușatescu, regia Daniela Peleanu, Teatrul Național din Craiova; O seară la Union după Caragiale, regia Victor Moldovan, Teatrul "Maria Filotti" din Brăila; Prostia e nemuritoare, după Caragiale, regia Alexandru Dabija, Teatrul Național din Cluj; Spectatorul condamnat la moarte de Matei Vișniec, regia Irina Popescu-Boleru, Teatrul Național "Vasile Alecsandri" din Iași; A murit Tarelkin de A.Suhovo-Kobîlin, regia Grigore Gonța, Teatrul Dramatic din Constanța; Bastien și Bastienne de Mozart, regia Christian Mihăilescu, Teatrul Liric din Constanța; O noapte furtunoasă de I.L. Caragiale, regia Ion Bordeianu, Teatrul "Mihai Eminescu" din Botoșani; Decameronul, prelucrare de Alexander Hausvater, regia Iulian Vișa. Teatrul "Radu Stanca" din Sibiu; Decameronul ...645... după Boccaccio, regia Silviu Purcărete, Teatrul "Anton Pann" din Rîmnicu Vîlcea; Transfer de personalitate de Dumitru Solomon, regia Anatol Pînzaru, Teatrul Național "Vasile Alecsandri" din Bălți; Tinerețe fără bătrînețe și viață fără de moarte după Petre Ispirescu, regia Nona Ciobanu, Academia de Teatru și Film; Nunta de A.P. Cehov, regia Beatrice Bleonț, Academia de Teatru și Film; Farsa celor trei cocoșați, după Anton Pann, regia Grigore Gonța, Academia de Teatru și Film; Un spectacol de teatru comic scurt, realizat de Televiziune. Teatrul "Pan" își propune să participe cu trei piese într-un act de D.D. Pătrășcanu, în regia lui Geo Saizescu, precum și cu piesa O soacră de I.L. Caragiale (regia nefixată).

Se vor acorda următoarele premii: • Marele premiu pentru cea mai bună comedie, în valoare de 500.000 lei; • pentru film, trei premii și două mențiuni, între 50.000 și 100.000 lei, sau în obiecte; • pentru interpretări la instrumente vechi, cinci premii între 25.000 și 100.000 lei; • pentru interpreți și grupuri comice, șase premii între 25.000 și 100.000 lei.

Scrierile pentru concursul de literatură se vor trimite în două exemplare, dactilografiate sau tipărite, cu semnătura și adresa autorului, pînă la 1 august 1993. Înscrierile la celelalte concursuri și programările în Gala Comediei se vor încheia la aceeași dată. Adresa: Teatrul "Pan", strada Lipscani nr.53, sector 3, 70023 București, telefon și fax: 613.45.48.

TENDINȚA EXPERIMENTALĂ

Un criteriu pentru judecarea vitalității unei mișcări teatrale e gustul pentru experiment. Tendința novatoare exprimă aspirația spre racordarea actului artistic la circuitele realității și ambiția creatoare de a integra în contexte culturale contemporane demersul artistic personal. În spectacolul experimental se poate remarca mai limpede originalitatea în gîndire. Ca și efortul de a afla expresivități diferite în raport cu antecesorii.

Am întîlnit aceste date în unele teatre basarabene. Îndeobște, încercările, căutările se datoresc tinerilor. Dar nu e o regulă. Un regizor vîrstnic, Anatol Pînzaru, experimentează cu succes o nouă formulă burlescă în plantarea scenică a comediei amare a lui Dumitru Solomon Transfer de personalitate: polițiștii, magistrații, medicii implicați în năpăstuirea unui nevinovat intră și ies din scenă pe muzică veselă sau triumfalistă, ritmîndu-și pașii coregrafic; sînt pe deplin mulțumiți de propria lor imbecilitate și-și consideră brutalele exerciții drept un sacerdoțiu civic în apărarea legii. Împricinatul, martorii, hoțul rezoneur se comportă normal, nu aderă la formulă, ceea ce și contribuie la constituirea contrastului. Glumele scenografice ale talentatului pictor Ion Pulu potențează umorul montării. Unor obiecte obișnuite li se acordă funcții neașteptate: bazinul unui veceu devine glastră de flori; lanțul de care se trage ca să curgă apa e firul unui telefon al circumscripției de poliție. Masa vine pe scripete, din cerul scenei, apoi e ridicată spre cer. Conceperea jucăușă a mișcării, cinetica elementelor de cadru, cadențarea muzicală a acțiunii propun o modalitate originală de comedie, pe care actorii o susțin cu rigoare și cu farmec.

Tot alci, la Teatrul Național din Bălți, studioul e efectiv, nu doar nominal. Un regizor tînăr, Dumitru Griciuc, încearcă o dramă ritualică în tratarea scenică a piesei lui Sütő András Cain și Abel. Familia Adam-Eva și copiii putea fi prezentată ca în filmele de serie cu oameni primitivi hirsuți, înveșmîntați în blănuri de leopard și agitînd topoare de silex. Sau în haine moderne, care să transforme povestea biblică într-o parafrază actuală. Etc. S-a ales însă, inventiv, un mod elegant și convingător de ambientizare, în stil clasic. Și s-a recurs intensiv la sugestie, într-o mișcare gesticulară interesantă. Gestul unuia nu se aplică direct celuilalt. Admirabilă e scena în care Cain își ucide fratele, pentru că acesta voia să sacrifice, ca pe un miel, femela iubită de amîndoi: asasinul aruncă bolovanul într-o parte a scenei și victima cade în cealaltă parte. Evoluția fetei trimise de Creator ca să ajute perpetuarea speciei are o liniște grațioasă, după cum zbuciumul el ulterior, de femeie prinsă între astral și carnal ca într-un clește, e reprezentat cu măsură și se exteriorizează cu gravitate. Tot atît de pură e și linia Evei; nimic nu e liniar în personaj, căci mama are de ales între cei doi fii, știind că unul trebuie să dispară. Nu e un spectacol desăvîrșit, are asperități și denivelări de artă interpretativă. Piesa, altminteri de literatură elevată, îngreunează uneori demonstrația prin simboluri obscure ori prea acuzat actualizante, prin discursivități și retorism. Dar experimentul e valid și atrăgător, punînd în valoare ideea esențială, omul căutînd, chinuitor, paradisul pierdut, deși știe că acela e doar un produs al propriei sale imaginații.

De interes mi s-a părut cercetarea pe care o întreprinde Viaceslav Madan la Chișinău (Teatrul "Ginta Latină"), într-o parcelă mai nouă a activității teatrale: opera-rock. E preocupat de inserarea folclorului românesc în spectacole muzicale. Încercarea sa cu Miorița e discutabilă: cel ce a întocmit scenariul a elaborat o poveste cam căznită, ciobănașii își dispută o femeie, se amestecă și o mamă suferitoare, femeia rămîne gravidă, au loc altercații între oameni ori cu făpturi subpămîntene; n-aș spune că rămîi cu amintirea învălmășitelor întîmplări. Mariajul formelor diverse - flăcăi punk și fete cu fote și marame - dă un hibrid (uneori). Combinațiile muzicale între sîrbă și rock-and-roll sînt artificiale. E însă ceva care atrage alci: spectacolul, în întregul lui. Regizoral e conceput cu originalitate. Pe planșeul înclinat se construiesc forme aburoase, cu ajutorul instrumentelor de iluminat. E o dinamică scenică bine chibzuită, în care baletul are un rol esențial, fetele mai ales făcîndu-și datoria în figuri surprinzătoare, în contorsionări mlădiate cu iscusință, în alcătuiri de grupuri și răsfirări de efect. Cînd componentele montării vor fi armonizate și stilistic și se va găsi o formă unitară care să con-topească ceea ce e acum dispers, probabil că se va izbuti o operă-rock românească - așa cum am văzut că se străduiește acum regizorul-animator.

Experimental în mai multe planuri de creație mi se pare a fi, prin excelență, Teatrul "Eugène Ionesco" din Chișinău. Fiecare spectacol al său aduce o expresie nouă, propunînd o exegeză proprie. Așteptîndu-l pe Godot era un manifest scenic în culoare grotescă. Dintr-o piesă de Saroyan s-a făcut o baladă. Chiar eșecul cu Cîntăreața cheală expiind în vulgaritate și devălmășie arăta o încercare de a găsi o cheie nouă pentru celebra piesă, în stabilirea unui alt cîmp de relații între personaje și lumea înconjurătoare. Iosif și amanta sa, relevînd un poet dramatic interesant, Val. Butnaru, a adus un concept scenic inedit, al dedublării eului, cu răsfrîngeri teoretic infinite ale ipostazelor eroilor, ca între oglinzi paralele. Nu mai aveam o singură acțiune, ci o destrămare a poveștii în firele din care era țesuta urzeala epică (și lirică), de natura sa

"Transfer de personalitate" de D. Solomon la Teatrul Național din Bălți

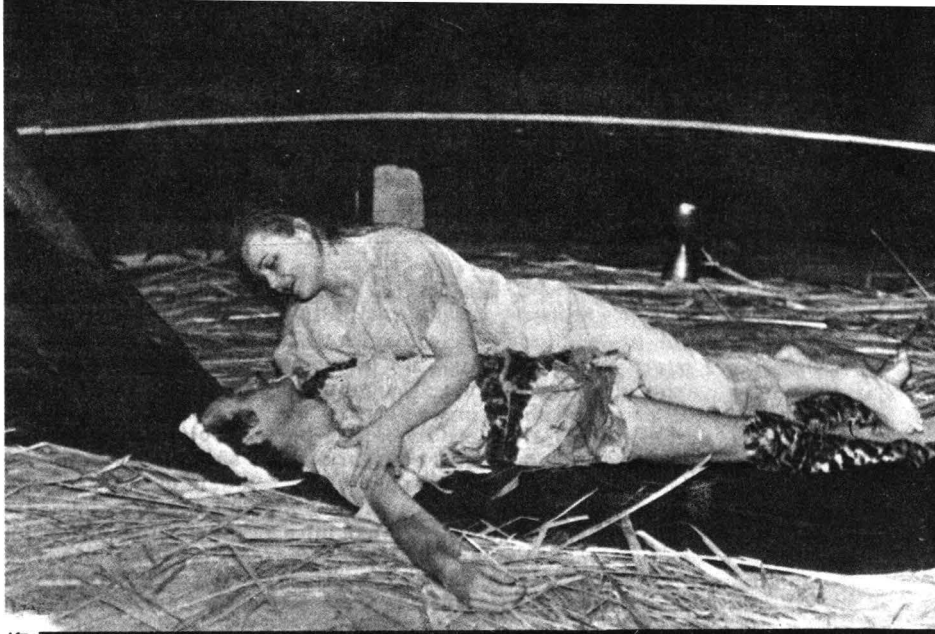
ne ducă la rădăcina întîmplărilor, la etiologia faptelor. Aici, actorul principal al trupei, Petru Vutcărău - unul dîn întemeietorii el -, artist de remarcabilă putere creatoare şi de o sensibilitate specială, a vădit că are şi capacitatea de a privi regizoral, nu numai actoriceşte, ceea ce se edifică în spaţiul scenic. Dar şansa de a-şi alătura un regizor de profesie şi vocaţie, Mihai Fusu, a dus la un rezultat interesant şi bogat în Regele moare, unde Eugen Ionescu înalţă subiectul spre culmea unei epopei a destinului în conspectarea tragismului existenţial al omului - ce moare, luînd cu el universul pe care l-a trăit. Parabola capătă o dimensiune nouă, aceea a durerii faţă de incapacitatea fiinţei de a înfrînge inevitabilitatea, după ce şi-a desfăşurat strălucitor capacitatea de a crea, a născoci, a construi.

În planul expresiei, fiecare personaj pare a se făuri pe sine în alt registru stilistic. Regina are o manieră hieratică de comportare, a doua soţie pare o curtezană din epoca luminilor. Regele e un bufon şiret, atroce, delincvescent în agonia lui, practicînd un joc clovnesc. Călăul e adus parcă dintr-un basm popular. Relaţia ce-i adună e de fond, desigur: alcătuiesc o Curte, un modul social-uman reprezentativ. Dar e şi o extrapolare a simbolului în medii şi epoci diverse, pentru o cît mai cuprinzătoare substanţiere de miez universalist.

Culminaţia atitudinii creatoare experimentale a trupei îmi pare Pescăruşul, foarte atrăgătoare transpunere în cheie modernă a dramei cehoviene. Mihai Fusu a esenţializat cadrul, a descoperit o alveolă întunecată în peretele scenei (unde e teatrul din teatru), ca gaura neagră din cosmos ce absoarbe şi malaxează tot ce intră în raza ei ucigaşă, a pus un sigiliu de indiferenţă asasină (inconştientă) pe fruntea principalelor personaje, a marcat disperările (provocate de neputinţa de a se elibera) printr-o nervozitate extremă, ce eşuează în abandon, abulie, sinucidere. Finalul e cutremurător: toate personajele se întorc cu spatele spre scenă, fumînd nepăsătoare, în timp ce tînărul scriitor, exasperat, îşi pune capăt vieţii.

Presupun că, prin căutările sale în aria novatorismului contemporan, Teatrul "Eugène Ionesco" ar putea fi un ferment pentru mobilitatea cultural-artistică a mişcării teatrale din Republica Moldova.

VALENTIN SILVESTRU



"Cain şi Abel" de Sütö András la Bălţi

LA INTERSECŢIE

Teatrul din Basarabia s-a găsit multă vreme aproape exclusiv în sfera teatrului rusesc (păstrînd totuşi elemente ale specificităţii tradiţionale româneşti). Asta nu înseamnă cu tot dinadinsul, cum se dă de înţeles de către neobosiţii tulburători de ape, imperialism slav, expansionism cultural, asimilare spirituală, purificare etnică. Teatrul rus înseamnă înainte de toate Gogol, Cehov, Vahtangov, Meyerhold, Stanislavski, Tovstonogov, Efremov, Liubimov, înseamnă o şcoală de înaltă clasă, care şcoală nu are nimic comun cu Lenin, Stalin, Brejnev, Lebed şi bolşevismul, ci, dimpotrivă, cu opoziţia şi rezistenţa faţă de orice formă de aplatizare şi abrutizare, de dictatură anticulturală, de conformism ideologic.

O dată însă cu dobîndirea independenţei, relative, a republicii, sfera teatrului rusesc a fost interferată de cea a teatrului european. Şi aici se impune o precizare: aceasta din urmă nu înseamnă neapărat mai bine, ci pur şi simplu altceva. Altfel spus, a fost desculată o uşă blocată aproape o jumătate de secol.

Aflătorii la intersecţie nu sînt doar dezorientaţii, rătăciţii, debusolaţii, agenţii de circulaţie. Sînt şi cei deschişi către opţiune, către polivalenţă. Dilema nu este obligatoriu o pacoste, ci un joc de alternative care, chiar dacă ne complică existenţa, ne-o şi îmbogăţeşte. Teatrul din Basarabia se află azi la intersecţie, o intersecţie binefăcătoare, în care se întîlnesc şi se fecundează reciproc mai multe culturi şi mai multe experienţe fertile, iar acest lucru este cît se poate de evident în evoluţia din ultimii trei ani.

Am parcurs timp de o săptămînă, împreună cu o delegaţie de critici, regizori şi dramaturgi români, aproape toate teatrele din Basarabia, am văzut spectacole, am stat de vorbă cu actori, regizori, critici, dramaturgi şi mi-am dat seama că se întîmplă ceva în teatrele dintre Prut şi Nistru, iar ceea ce se întîmplă e bine. Teatrul basarabean a ars cîteva etape şi tinde a se sincroniza teatrului românesc, printr-un proces osmotic, natural, la nivel celular. Altfel se gîndeşte acum, în 1993, altfel se compune repertoriul şi altfel se lucrează în teatrele de alci. S-a depăşit, pare-se, etapa de efervescenţă istorico-folclorică întru resuscitarea spiritului naţional, mai puţin supus acum presiunii de dizolvare etnică, au pătruns în repertoril piese româneşti de referinţă, dar şi opere clasice universale, încantaţiile păşunist-mistice au cedat locul unor spectacole compuse cu gust şi nerv, limba vorbită pe scenă caută a se curăţa de intruziuni lingvistice alogene şi de regionalisme apăsate, ritmurile interne ale jocului capătă o cadenţă modernă, sensibilitatea spectatorilor e solicitată şi cerebral, nu numai senzorial, imaginea scenică se diversifică, iar compoziţia devine adeseori şocantă, în accepţia bună a termenului.

Am văzut la Teatrul "Eugène Ionesco", acela care ne-a surprins plăcut în spectacolele anterioare (Aşteptîndu-l pe Godot, Hei, oameni buni!, Iosif şi amanta sa) prin tăietură modernă, inventivitate şi subtilitate, prin jocul profund, precis şi elegant al actorilor, prin gîndirea regizorală suplă, prin stilul original, două spectacole noi: Regele moare de Eugène

Ionesco şi Pescăruşul de Cehov. Remarcabile amîndouă. După atîtea variante în care dramaturgia lonesciană a fost acoperită prin supraîncărcare cu semne, simboluri şi fum regizoral, am văzut un spectacol clar, transparent, în care textul lui Ionesco e descoperit, descifrat curajos şi arătat în toată forţa sarcasmului şi tragismului său. Petru Vutcărău şi Mihai Fusu, care au realizat împreună regia, apoi acelaşi Vutcărău, admirabil în rolul lui Bérenger, înconjurat de cîţiva actori şi ei admirabili, au dat relief filosofic şi dramatic acestui moment unic în dramaturgia europeană, figurînd spaima, ridicolul şi revolta neputincioasă în faţa morţii. În Pescăruşul, Mihai Fusu îl aduce pe Cehov în plin stress modern - şi ni-l apropie astfel pe autor - printr-un spectacol susţinut plastic şi interpretativ aproape impecabil, recomandîndu-l ca pe un contemporan febril şi atotînţelegător, amestecat pînă în străfundul sufletului în dilemele, disperările şi nevrozele noastre.

Am asistat la o propunere Strindberg (Teatrul "Alexei Mateevici"), în care Boris Bechet, actor de mare disponibilitate dramatică, a susţinut cu forţă o partitură extrem de dificilă, la o foarte veselă farsă populară scrisă şi regizată de Gheorghe Urschi (Teatrul "Luceafărul"), la două spectacole regizate de Victor Ignat la Cahul (un Alecsandri şi un Robert Thomas), ambele jucate cu ţinută profesională, deşi nu toţi actorii erau trecuţi prin şcoli superioare de artă, la două spectacole profund originale (Cain şi Abel de Sütő András şi Transfer de personalitate de subsemnatul) la Teatrul Naţional "Vasile Alecsandri" din Bălţi, în care s-au distins prin invenţie comică regizorul Anatol Pînzaru şi actorul Anatol Răcilă, am mai văzut, de asemenea, monodrama Medeea de Göncz Árpád la Teatrul "Eminescu", un spectacol care, după părerea mea, nu şi-a găsit pe deplin tonul şi coerenţa...

Valorile inegale nu ne-au derutat. Este limpede că în teatrele basarabene de limbă română se desfăşoară un proces de multiplicare a opţiunilor repertoriale şi a stilurilor. Este la fel de limpede că există alci personalităţi şi idei, talente şi potenţe creatoare indiscutabile.

La colocviul final, reunind gazde şi oaspeţi, am încercat să acreditez ideea că teatrul din Basarabia, care a avut o dimensiune naţională marcată, a dobîndit acum şi una europeană, imperios necesară azi, cînd se vorbeşte din ce în ce mai mult despre volatilizarea frontierelor culturale şi artistice, despre un spirit unificator şi universalist. Dacă în ceea ce priveşte componenta europeană, ea se află în plin proces de structurare, componenta naţională păstrează încă reziduuri localiste, provincialiste. Alci se cuvine să se întreprindă o operaţie de "curăţire", de literarizare lingvistică, întrucît teatrul din Republica Moldova este totuşi teatru românesc. Deocamdată, patria comună este limba română.

În urma acestei experienţe teatrale, am înţeles că a venit, în sfîrşit, timpul să trecem de pe un mal pe celălalt al Prutului nu peste emfatice poduri de flori, ci peste poduri culturale trainice şi substanţiale.

DUMITRU SOLOMON

PANORAMIC

Între 21 şi 27 februarie în Republica Moldova s-a născut o manifestare teatrală-eveniment: "Colocviile revistei Sud-Est". De două ori pe an, la Chişinău şi Bucureşti, oamenii de teatru se vor întîlni, îşi vor împărtăşi experienţele profesionale şi artistice, încercînd să creeze un cadru instituţionalizat comun şi un climat spiritual care să ajute afirmarea şi dezvoltarea mişcării teatrale basarabene în context românesc. Invitaţii primei ediţii au fost actriţa Tamara Buciuceanu-Botez, dramaturgul Dumitru Solomon, criticii Valentin Silvestru, Ion Cocora, Mircea Ghiţulescu, Valentin Dumitrescu, Dan Predescu, scriitoarea Silvia Kerim, regizorul Horea Popescu, poetul Anghel Dumbrăveanu, consilier în Ministerul Culturii. În acest dialog, intenţia organizatorilor a fost să se depăşească faza contactelor întîmplătoare, a declaraţiilor sentimentale, indulgente, a concluziilor epidermice. Astfel, ei au alcătuit un program amplu, care să ofere o imagine normală de lucru, fără machiaj, a stadiului actual al teatrului basarabean. Cu acest prilej au fost vizionate unsprezece spectacole, s-au organizat dezbateri în care s-au emis opinii asupra reprezentaţiilor, au avut loc întîlniri cu funcţionari ai Ministerului Culturii şi Cultelor, cu profesionişti ai Radioului şi Televiziunii, cu cercetători ai institutului de artă de pe lîngă Academia de ştiinţe, cu studenţi şi cadre didactice de la Institutul de Artă Teatrală, cu membri ai Uniunii Scriitorilor. S-au lansat în premieră absolută volumele editurii "Meridiane" (achiziţionate de Ministerul Culturii din România) Jurnal de drum al unui critic teatral (1944-1984) vol.I de Valentin Silvestru şi Fellini despre Fellini.

Ghizi pentru oaspeţii din România în acest periplu teatral, care aproape în fiecare zi se încheia după miezul nopţii, au fost Ion Ungureanu, ministrul Culturii şi Cultelor, Larisa Turea, viceministru, Andrei Strîmbeanu, directorul Direcţiei Teatrelor, Valentina Tăzlăuanu, redactor-şef al revistei "Sud-Est", poetul Alexandru Corduneanu, criticii Larisa Ungureanu, Angelina Roşca, Leonida Ciomîrtan, Gheorghe Cincilei, Constantin Chelanu, Veniamin Apostol, rectorul Institutului de Artă Teatrală, scriitorii Serafim Saca, Mihai Cimpoi, Nicolae Dabija.

Reprezentaţiile selecţionate, văzute împreună, au dus la importante şi instructive concluzii pentru ambele părţi. Impresia generală a participanţilor a fost că, într-o perioadă de timp scurtă, s-a reuşit restructurarea teatrului basarabean. Peisajul său se prezintă variat şi dinamic. Teatrul Naţional "Vasile Alecsandri" din Bălţi s-a impus ca un Naţional al întregului spaţiu românesc. Există alci o atmosferă artistică, o preocupare susţinută pentru nivelul de receptare al publicului, un spirit de recuperare a limbii şi spiritualităţii româneşti. Teatrul din Bălţi este o casă primitoare pentru piesa românească contemporană. După o reuşită recentă cu Muntele de Dumitru Radu Popescu, acest colectiv a realizat încă două montări meritorii. Premiera cu Transfer de personalitate de Dumitru Solomon este un spectacol comic fermecător, dramatic şi participativ. Scenografia lui Ion Pulu figurează cu inventivitate un spaţiu al opresiunii, în care se atentează la libertatea individului, victima fiind constrînsă să se autodeclare, fără vină, vinovată. O masă suspendată, prevăzută cu reflectoare inchizitoriale, coboară agresiv în camera de anchetă. Încăperea este străjuită simetric, ca într-o troiţă, de trei siluete umane în care sînt decupate uşi. Silueta din spate este supradimensionată şi legată la ochi, iar uşa care o traversează este turnantă şi din gratii. În interior tronează două latrine împodobite cu flori şi dotate cu telefoane prin care eroii comunică cu superiorii sau declanşează printr-o manevră o muzică săltăreaţă ce le ritmează iar mişcările. Aceste elemente de decor, împreună cu

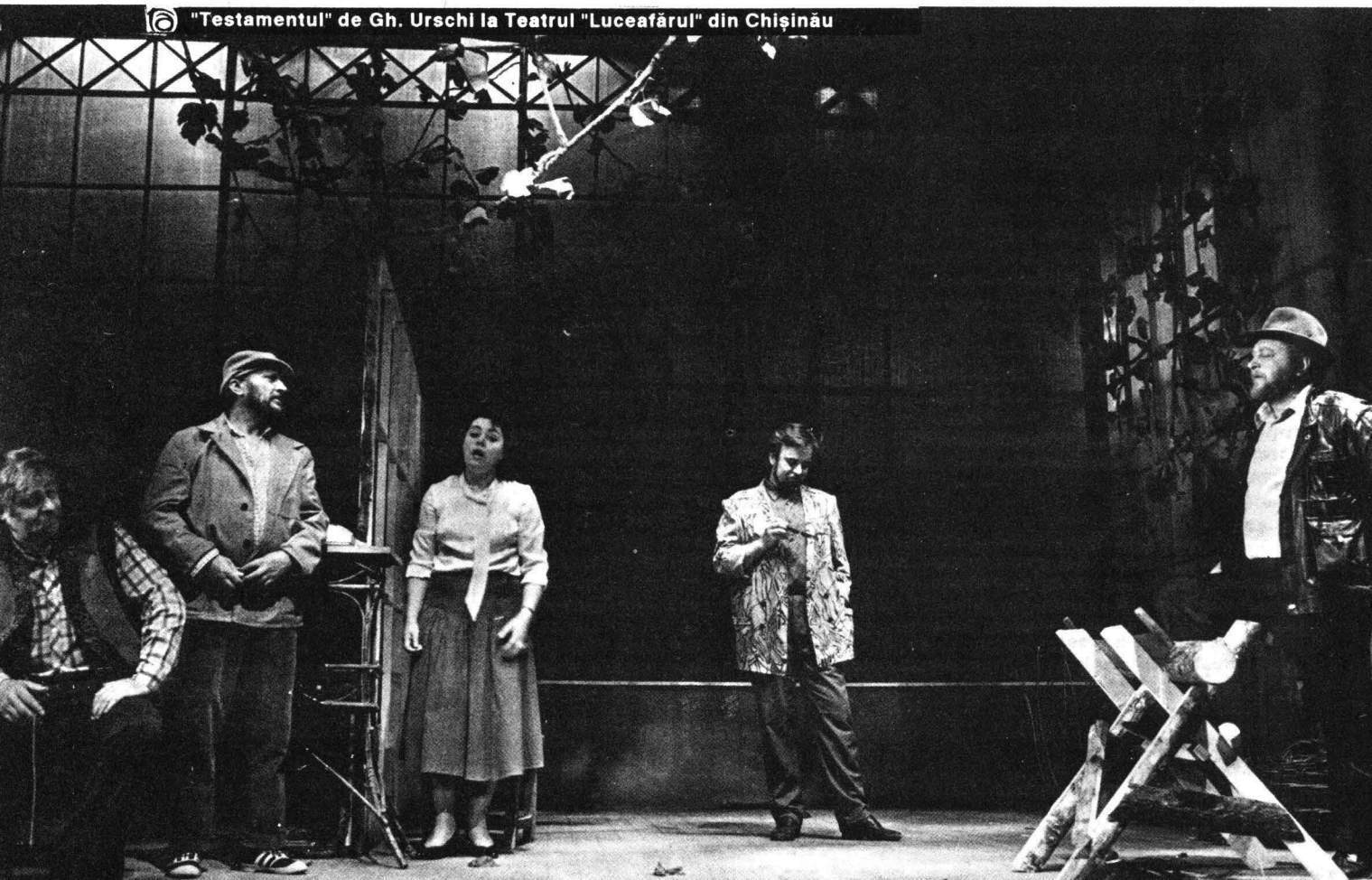
Prin teatrele Basarabiei

evoluția caricaturală a interpreților, conturează universul infernal al unui stat polițienesc, în care metodele de culpabilizare a lui Pavlicek, cetățeanul cinstit, acuzat absurd că s-a autoprădat, sînt aplicate de la jignire pînă la violența psihică și fizică. Sub bagheta regizorului Anatol Pînzaru, portretizează remarcabil Anatol Răcilă în rolul Comisarului. El poartă stigmatul alienării în masca chipului, în gesturile dizgrațioase, în atitudinile de marionetă dezarticulată. Îl dă replică, într-o desfășurare impetuoasă și exuberantă, o lume degenerată și superficială în care simți pericolul, întruchipată cu patos comic de Victor Odaglu, Constantin Stavrat, Mihai Grecu, Boris Melinte, Călin Năneată, Valentina Noroc, Anca Jitanu, Aurel Lupan, Oleg Vizitiu. Cascadele de rîs ale spectatorilor, aplauzele la scenă deschisă pentru dramaturg au creat în seara spectacolului o atmosferă de sărbătoare artistică autentică. A contribuit la aceasta, în bună măsură, și montarea cu piesa lui Sütö András Cain și Abel, în direcția de scenă a lui Dumitru Griciuc. Tînărul regizor pare atras de un teatru esoteric, încărcat de poezie și mister teatral. Demersul său ni se pare binevenit și trebuie încurajat pentru că impune interpreților o altă direcție de dezvoltare și invită publicul la un alt tip de comunicare. În lectura sa stilizată am găsit secvențe care emoționau ori de cîte ori solemnitatea, elaborarea hieratică erau dublate de spontaneitate și naturalețe. De exemplu, în tînguirea și remușcările Evei (Ileana Pulu), sau în înfruntările dramatice dintre Cain (Vitalie Todiraș) și Abel (Slavian Vlad). În practicarea acestui tip de teatru se recomandă regizorului eliberarea de sugestia livrescă și rafinament plastic al detaliilor.

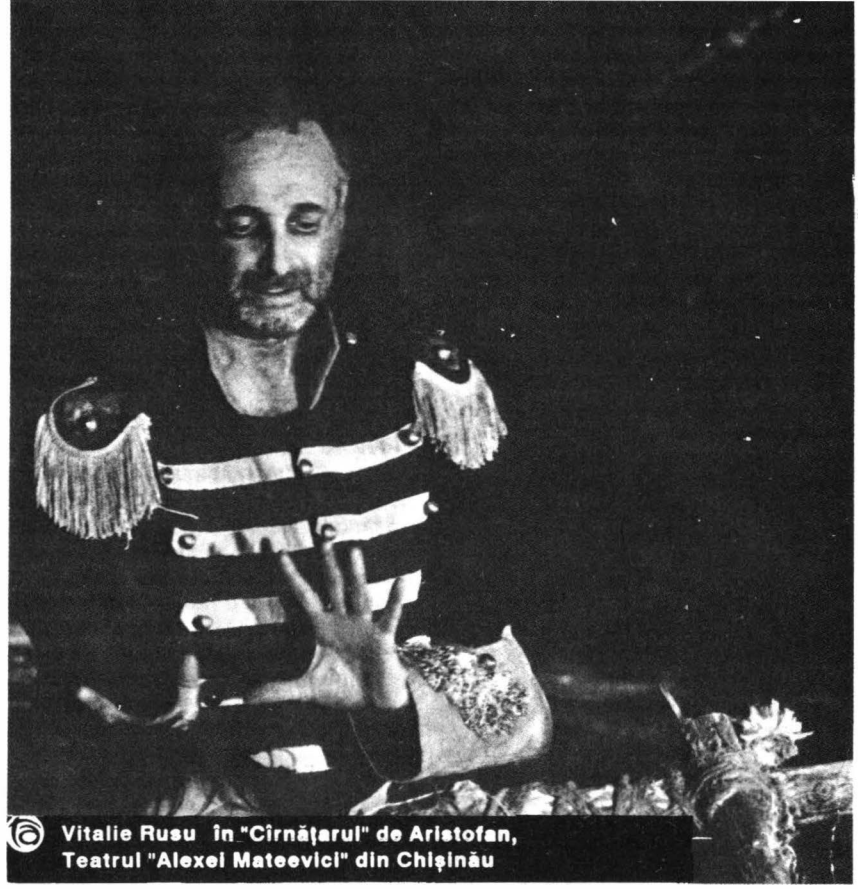
Cel mai important și mai interesant loc teatral din Basarabia este neîndoios, în acest moment, Teatrul "Eugène Ionesco". Aici, o trupă tînără lucrează febril. Personalitatea proeminentă a grupului, format din dramaturgul Val. Butnaru - director, actorul Petru Vutcărău, regizorul Mihai Fusu, Valentin Todercan manager, stimulează participarea tuturor. Radicalismul și noutatea viziunilor scenice fac din acest colectiv un veritabil laborator de cercetare teatrală. După Așteptîndu-l pe Godot, prezentat cu succes și la București, premiat la festivaluri internaționale, pe afiș figurează două spectacole de relief. Regele moare este și un omagiu indirect adus patronului spiritual al trupei. În apropierea spectatorului, violentîndu-i intimitatea, într-un univers marcat ludic, populat de personaje teatrale, Bérenger este o figură clovnescă ce-și refuză sfîrșitul cu patos burlesc. Suferința, disoluția, agonia transformă treptat spațiul într-o temniță a singurătății. Părăsit de cei din jur, confruntat cu trecutul său proiectat pe un ecran, unde destinul i se suprapune, în caruselul istoriei, existenței altor celebri tirani, Bérenger învață să trăiască murind. Luciditatea îl va conduce spre seninătate, îl va elibera de spasmele fricii.

În viziunea regizorală a lui Mihai Fusu și a lui Petru Vutcărău, eroul murind ca rege renaște ca om, intrînd gol și purificat în imperiul neființei care este unul al luminii. Jocul lui Petru Vutcărău marchează tensionat dramatismul experienței existențiale a eroului ionescian. O prezență majestuoasă este Ala Mențicov în statuara regină Margareta. Cu finețe, cu sensibilitate, cu economie de mijloace, actrița evidențiază vibrant interiorul enigmatic, puternic și răvășitor al eroinei. La antipod, Elena Chiolbaș o construiește în culori transparente pe diafana și gracila regină Maria. Exaltată și senzuală este Mihaela Strîmbeanu în rolul devotatei Julieta, fată în casă și infirmieră. Două instrumente cameleonice ale unei puteri totalitare și perverse întruchipează nuanțat Andrei Moșoi (Doctorul) și Andrei Sochircă (Guardul).

În aceeași Sală Atelier a teatrului, într-un spațiu care apropie publicul de interpreți, Mihai Fusu propune pentru Pescărușul lui Cehov o lectură personală, trecută prin filtrul unei sensibilități ionesciene și beckettiene. O ambianță insolită, încărcată de mister teatral, conturează scenografia lui Efim Eliță. În fundal domină un ecran după care se profilează siluetele eroilor, ca în teatrul de umbre chinezesc. El se prelungește lateral cu o scenă - loc al clamării durerii, al sfîșierilor chinul-



"Testamentul" de Gh. Urschi la Teatrul "Luceafărul" din Chișinău



Vitalie Rusu în "Cîrnăţarul" de Aristofan, Teatrul "Alexei Mateevici" din Chişinău

toare, al morţii. Alci îşi va trage un glonte în cap Treplev, în indiferenţa crudă a celorlalţi, care, întorşi cu spatele, stînd pe scaune, fumînd impasibili, privesc spre public. Îmbrăcaţi în costume ce trimit la cotidianul imediat, cu feţele pudrate cu alb, sugerînd nişte păpuşi de porţelan, personajele îşi trăiesc cu disperare angoasa, drama cumplită a ratării posibilei împliniri prin iubire sau creaţie . În spaţiul gol al scenei singurul lor punct de sprijin sînt scaunele. Un asemenea obiect neliniştitor stă suspendat într-un colţ, ca o sculptură în basorelief. Pacea, tihna sau poate aspiraţia la glorie şi succes sînt iluzorii. Agonia lor este plină de ferocitate. Impresionează mizanscena severă şi austeră a lui Mihai Fusu, executată ca o partitură sonoră şi vizuală. O muzică stranie (Uriah Heep, American non-opera, A.Shnitke) dilată şi contractă stările protagoniştilor. Este admirabil arabescul psihologic al Arkadinei, interpretată de Ala Menşicov. Impunătoare, rece, tăioasă, calculată, jocul său are strălucire. Portretizează reliefat Andrei Moşoi (Treplev), în tonuri paroxistice; el poartă pe chip o mască spectrală în care simţi zvîcnirile durerii în pulsaţiile tîmplei, în rotirile ochilor, în rictusul gurii, în buzele livide. Este admirabilă Nelly Cozaru în Maşa, o ipostază dramatică şi răscolitoare a frustrării, ce îşi caută refugiul în alcool şi drog. Sînt sugestive disperarea mută a lui Dorn (Alecsandru Vasilache), ca şi neputinţa şi slăbiciunea frivolului Trigorin (Andrei Sochircă). Cucereşte fervoarea, feminitatea senzuală a Mihaelei Strîmbeanu în Nina Zarecinaia, un debut pregnant, convingător. O apariţie elocventă în temătorul şi umilul Medvedenko creionează Boris Cremene.

Dacă Teatrul "Eugène Ionesco" este, şi prin aceste reprezentaţii, un pol al avangardei artistice în cultura basarabeană (după cum remarca la dezbateri dramaturgul Dumitru Solomon), în teatrul moldovenesc sînt şi trupe care se situează în avangarda socială. Ele îşi asumă cu civism şi atitudine politică matură misiunea de educare a publicului, de cultivare a limbii româneşti în cele mai îndepărtate colţuri ale ţării, ca Teatrul "Haşdeu" din Cahul, condus de Victor Ignat. La spectacolul Ah, gelozie! după Vasile Alecsandri, montat cu vervă într-o manieră caricaturală, publicul participa cu dăruire şi candoare, oferind împreună cu scena un adevărat spectacol al bucuriei împărtăşite. Reacţii ataşante la fel de puternice ne-au întîmpinat şi la reprezentaţia poliţistă Dublul joc de Robert Thomas. Acest fapt apreciem că se datorează şi profesionalismului şi talentului unui actor ca Tudor Andriuţă, interpretul lui Zullaridi.

Şi la Teatrul "Luceafărul" din Chişinău am găsit o preocupare benefică pentru dramaturgia autohtonă. Testament de Gheorghe Urschi, autor şi al regiei reprezentaţiei, este o comedie veselă, moralizatoare, amendînd cu savoare vicii şi tare de comportament ale contemporanilor într-o comunitate sătească. În cartea Teatrul "Luceafărul", un deceniu al devenirii, criticul Irina Uvarova consemnează: "Adevărul este că «Luceafărul» a provocat apariţia noii dramaturgii". Acest colectiv de elită în momentul de faţă trebuie să lupte pentru a-şi recupera statutul creator de excepţie de acum cîţiva ani, cînd se afla sub conducerea unui mare regizor, Ion Ungureanu, şi era considerat "miracolul Basarabiei".

În călătoria prin teatrele din Chişinău ne-a încîntat şi prospeţimea şi inventivitatea studenţilor-actori în montarea cu Legături primejdioase de la Teatrul de Buzunar al Institutului de teatru, condus de Constantin Chelanu. Am întîlnit însă în capitala Moldovei şi instituţii teatrale care nu au încă o identitate, programul lor repertorial eşuînd în spectacole plate sau confuze regizoral. Astfel, la Teatrul "Mihai Eminescu", în reprezentaţia O Medee modernă de Arpád Göncz (în traducerea Vioricăi Bori Ghiţulescu), expresivitatea unei interprete de forţă ca Eliza Bercu, premiată şi la Costineşti, a fost alterată de o scenografie îmbîcsită (Nicolae Andronache) şi o regie mediocră (Alexandru Jereghi). Aceiaşi realizatori compromit, printr-o mizanscenă desuetă mimînd dezinvoltura, virtuţile comice ale protagoniştilor şi ale textului lui Alecsandri Modista şi cinovnicul.

În faţa morţii de Strindberg, alături de spectacole mai vechi vizionate în turneu la Bucureşti (Matca de Sorescu sau Cîrnăţarul de Aristofan) confirmă drumul în derivă al Teatrului "Alexei Mateevici". Regia lui Andrei Vartic, cochetînd cu un simbolism facil, mistifică în sens naturalist şi mecanic esenţa piesei. Sînt în această trupă interpreţi de pregnanţă, ca Margareta Nazarklevici, Vitalie Rusu, Boris Bechet, a căror artă solicită imperios nu numai opţiuni repertoriale importante, dar şi viziuni regizorale relevante.

Discuţiile cu oamenii de teatru după spectacole, colocviul final avînd ca titlu "Teatrul în căutarea identităţii" şi desfăşurat sub patronajul ministrului Ion Ungureanu au permis pentru prima dată o analiză complexă, judecăţi de valoare aplicate şi exigente asupra mişcării teatrale din Republica Moldova. Există în această zonă un climat cultural în jurul teatrului. S-a apreciat că teatrul basarabean are o identitate naţională, care este una românească.

Deşi au avut un caracter de pionierat, "Colocviile revistei Sud-Est", prin amploarea întîlnirilor, numărul mare de participanţi, calitatea intelectuală a dezbaterilor, au dat noi dimensiuni portretului spiritual al teatrului din Basarabia.

LUDMILA PATLANJOGLU

OPERĂ COPLEŞITOARE ŞI DERUTANTĂ

RICHARD III de William Shakespeare. Versiune scenică de Mihai Măniuţiu • TEATRUL ODEON • Data premierei: 28 februarie 1993 • Regia: Mihai Măniuţiu • Scenografia: Constantin Ciubotariu • Costumele: Doina Levintza • Muzica: Marius Popp • Coregrafia: Sergiu Anghel • Distribuţia: Şerban Ionescu (Regele Eduard), Marcel Iureş (Richard Gloster), Florin Zamfirescu (Clarence), Radu Amzulescu (Buckingham), Virgil Andriescu (Hastings), Mircea N. Creţu (Stanley), Florin Dobrovicl (Rivers), Mugur Arvunescu (Grey), Dan Bădărău (Brakenbury), Mircea Constantinescu (Lordul primar al Londrei), Nicolai Ivănescu (Episcopul Ely), Marian Ghenea (Ratcliff), Gelu Niţu (Catesby), Constantin Cojocaru (Tyrrel), Ionel Mihăilescu (Lovel), Laurenţiu Lazăr (Mesagerul), Niculae Urs, Radu Panamarenco (Doi cetăţeni), Marius Stănescu (Nebunul), Camelia Maxim (Lady Anne), Oana Ştefănescu (Elizabeth), Irina Mazanitis (Margaret), Virginia Rogin (Ducesa de York), Mircea Gheorghiu, Dragoş Stamate, Andrei Duban, Liviu Lucacs, Lucian Pavel, Cătălin Păduraru, Traian Grigoriu, Felix Totolici, Daniel Badale, Radu Băiţan, Mihai Danu, Ioan Cucoară, Gheorghe Ifrim, Adrian Ancuţa, Bogdan Voicu, Carol Becher, Tudor Smoleanu, Dan Iacob (Guarzi).

Rareori mi s-a întîmplat ca o cronică să-mi pară atît de greu de scris ca aceasta... În primul rînd, pentru că, după părerea mea, în spectacolul lui Mihai Măniuţiu stau alături, deloc lesne separabile, multe lucruri foarte bune şi multe lucruri foarte puţin bune. În al doilea rînd, pentru că nu ştiu dacă, din punctul de vedere al "educării" culturale a publicului (pe care, din păcate, îl cunoaştem pe atît de puţin pe cît de mult vorbim despre el), acest tip de operă scenică ar trebui încurajat sau dimpotrivă. Şi, **last but not least**, pentru că - împrejurare destul de neobişnuită - nu mi-e limpede nici măcar dacă acest **Richard III** "mi-a plăcut", pur şi simplu, ori nu. Iată de ce comentariul care urmează va fi nu atît o lucrare critică riguroasă, cît o încercare de a(-mi) explica sentimentele contradictorii stîrnite de spectacol.

Ceea ce, din capul locului, izbeşte şi impresionează pe oricine în montarea lui Măniuţiu este extraordinara ei frumuseţe plastică. În ce mă priveşte, nu cred să fi văzut vreodată pe scenă o asemenea revărsare de imagini într-adevăr picturale. La splendoarea lor contribuie deopotrivă compoziţia minuţioasă a cadrului, gîndită de regizor pînă în cele mai mărunte detalii, scenografia - sau poate, mai corect spus, organizarea spaţiului de joc, căci decorurile au fost înlocuite de Constantin Ciubotariu cu o simplă pînză neagră ce îmbracă scena complet deschisă în adîncime şi pe laterale -, costumele, fiecare - o capodoperă de rafinament cromatic, dar şi de migală meşteşugărească (asupra lor voi reveni), şi lumina, "desenată" probabil tot de către regizor (programul menţionează doar maestrul de lumini - Alexandru Pelizaru) şi folosită ca mijloc de expresie predilect, avînd uneori rolul principal în desfăşurarea scenică. Coregrafia lui Sergiu Anghel completează, prin perfecţiune cinetică, perfecţiunea statică, astfel încît, în dimensiunea sa vizuală, spectacolul apare ca o operă de sine-stătătoare - o operă desăvîrşită. Prin comparaţie (dar nu numai), dimensiunea sonoră dezamăgeşte. Căci dacă una dintre componentele sale - muzica originală scrisă de Marius Popp - acoperă deplin, cu accentele ei obsedante, uneori răscolitoare, funcţia dramatică ce-i revine, cealaltă - rostirea actoricească, prin definiţie esenţială într-un spectacol de teatru - se arată în mare suferinţă. Vina decisivă o poartă, fără îndoială, şcoala de specialitate, care de multă vreme neglijează în mod iresponsabil să se mai ocupe de corectarea şi perfecţionarea impostaţiei, a emisiunii vocale şi a dicţiunii, capitole socotite probabil minore în raport cu antrenamentul fizic al studenţilor; rezultatele acestei "viziuni" cel puţin bizare se aud în mai toate spectacolele cu texte clasice. În **Richard III** nu se întîmplă altfel: de la interpretul rolului titular şi pînă la actorul care rosteşte două-trei replici, verbul shakespearean este mestecat între dinţi, lăţit pe buze, repezit spre sală în răsteli cacofonice ori gîngăvit agonic pentru uzul exclusiv al partenerilor din scenă. Fac excepţie de la această regulă (nu discut aici calitatea globală a jocului lor) Irina Mazanitis, Gelu Niţu şi Mircea Constantinescu (total), Radu Amzulescu, Virginia Rogin şi Florin Zamfirescu (parţial). Observaţia se referă la reprezentaţia văzută de mine (4 martie), dar experienţa, întemeiată, în speţă, şi pe vizionarea la care am asis-

Scenă din "Richard III" la Teatrul Odeon

tat cu cîteva zile înainte, îmi interzice, din păcate, speranţa că ar fi fost vorba despre un accident. Oricum, cred că regizorul avea datoria - morală şi profesională - de a combate cît de cît acest flagel ce tinde să devină endemic pe scenele noastre. Faptul că nici măcar nu a încercat îşi găseşte explicaţia în însăşi concepţia sa de spectacol, care acordă textului o importanţă relativă.

Desigur, în ziua de astăzi nimeni nu se mai miră - şi un critic, cu atît mai puţin - cînd în teatru i se serveşte, sub titlul unei piese celebre, o compoziţie menită să demonstreze cum consideră directorul de scenă că **ar fi trebuit** să arate acea piesă spre a merita atenţie. Din acest punct de vedere, scrierile lui Shakespeare au cunoscut probabil cele mai substanţiale "ameliorări". Pe afişul Odeonului scrie "**Richard III** de William Shakespeare, adaptare scenică de Mihai Măniuţiu". Poate că mai corectă ar fi fost formularea "**Richard III** de Mihai Măniuţiu, după o idee de William Shakespeare", întrucît din textul dramaturgului se mai păstrează în spectacol doar vreo jumătate; şi aceea, într-o traducere, pare-se, **ad hoc** (meritorie, de altfel) sau combinînd pasaje din versiunile româneşti existente. Nu sînt specialistă în materie şi, la urma urmei, chestiunea nu e chiar crucială. Obiecţiile apar însă din momentul în care raporturile, şi aşa greu de urmărit, dintre personaje sînt modificate, prin tăieturi sau recombinări, pînă la a deveni uneori, pentru privitorul obişnuit, de neînţeles. Un exemplu frapant este acela al relaţiei dintre Richard şi ex-regina Margaret, văzută în spectacol ca o relaţie de dragoste (carnală)-ură, foarte bogată în potenţialităţi dramatice, dar căpătînd o pondere pe care economia mizanscenei nu o justifică. Punctul cel mai discutabil, din această perspectivă, îl constituie însă introducerea unui personaj nou, Nebunul - lipsit de replici şi interpretat cu uluitoare intensitate de foarte tînărul Marius Stănescu, un mare actor în devenire -, figură absentă ca atare nu doar din piesa în discuţie, dar din toate dramele istorice şi din majoritatea tragediilor shakespeareene. Nu fără motiv, e de presupus. În amara comedie a lumii, pe care o re-prezintă, re-creînd-o pe scenă, Shakespeare rezervă rolul Nebunului, al Bufonului vesel sau trist, blînd sau sîngeros, tocmai unuia sau altuia dintre regi. În spectacolul lui Măniuţiu, Nebunul, purtînd o mască ce reproduce capul unui cîine, lătrînd, schelălăind şi urlînd ca un cîine, este nedespărţit de Richard; mai mult, e dublul său, imaginea lui primară, emblematică (epitetul "cîine" revine aproape obsesiv în imprecaţiile pătimaşei Margaret) şi, în acelaşi timp autoasumată. Masca dispare şi animalul (re)devine om în momentul morţii lui Richard, o moarte despuiată de orice urmă de glorie, anonimă, banala şi, de aceea, foarte omenească. Murind monstrul se reintegrează speciei şi condiţiei umane.

În mod ciudat, prezenţa Nebunului este percepută concomitent ca o tautologie şi ca un argument decisiv în demonstraţia teoretică propusă de Mihai Măniuţiu, demonstraţie perfect coerentă în raport cu sine. Şi, la rigoare, în raport chiar cu scrierea shakespeareană (deşi masivele amputări reduc textul nu doar cantitativ). Căci regizorul îşi întemeiază varianta de spectacol pe sugestiile conţinute în monologul lui Richard de la începutul piesei: "Prădat la trup de firea necinstită/... Mi-am pus în gînd să fiu un ticălos" (citez din traducerea lui Dan Duţescu). Ticăloşia eroului e nu atît un dat, o predispoziţie înnăscută, cît rezultatul unei tentative conştiente, voluntare de a-şi pune în acord sufletul cu înfăţişarea hîdă. Preexistentă istoriei sale scenice, această înspăimîntătoare şi sfîşietor de tristă autoconstruire întru rău ni se înfăţişează gata împlinită. Shakespeare studiază nu un proces, ci o stare, iar Richard nu-şi analizează devenirea, ci îşi contemplă perfecţiunea. **Acest** Richard, înrudit cu Caligula al lui Camus şi cu "omul disperat" din **Mitul lui Sisif**, l-a interesat pe regizor: lucid cabotin şi uimit, de la înălţimea propriei amoralităţi absolute, de imoralitatea relativă a semenilor, el ucide cu liniştea şi curiozitatea rece a copilului care smulge aripile muştelor ca să vadă "ce vor face". Şi victimele "vor face" prea puţin, desigur, pentru insaţiabila-i sete de **altceva**. Mereu dezamăgit de ceilalţi, Richard se întoarce mereu asupră-şi, observîndu-şi detaşat reacţiile în situaţii-limită: obţinerea coroanei, pierderea coroanei pierderea vieţii... Dar - şi aceasta îi va fi, fără scăpare, pedeapsa - nici aici nu mai descoperă nimic nou. Asimilat pînă în cea mai intimă fibră, **personajul** Richard, clădit cu atîta obstinaţie, nu-i mai produce **actorului** Richard nici o surpriză. În lume nu mai e nimic demn de interes. Actor şi personaj se vor stinge purtînd pe chip aceeaşi grimasă de amară deziluzie de (auto) sarcasm deznădăjduit. Marcel Iureş, proaspăt angajat al Odeonului şi vechi interpret favorit al lui Măniuţiu, exprimă cu autoritate, într-o evoluţie gîndită deopotrivă în filigran şi în altorelief, toate nuanţele

foto: Dan Vatamaniuc

Marcel Iureş şi Camelia Maxim în "Richard III"

acestui caracter lipsit, de fapt, de nuanţe. Cu o plastică corporală ireproşabilă, el încrustează aproape dureros în spaţiul nud al scenei silueta contorsionată, chinuită şi nefastă a făpturii care, alungîndu-se dintre oameni mai degrabă decît alungată de ei, are orgoliul dement de a li se crede nu superioară, ci neasemănătoare. Dacă rostirea i-ar fi fost pe măsura arderii interioare, Marcel Iureş ar fi încarnat, măcar pentru **acest** spectacol, un Richard ideal... Păcat!

În comparaţie cu eroul titular, celelalte personaje apar, în general, oarecum neglijate - şi nu doar fiindcă partiturile lor au fost, în majorite, drastic reduse. Avînd sarcina de a servi în primul rînd drept revelator pentru imaginea lui Richard, ceilalţi protagonişti sînt conturaţi scenic în funcţie de ponderea lor din acest punct de vedere. De atenţie sporită se bucură astfel regina Margaret, interpretată de Irina Mazanitis cu temperament şi cu o bună marcare a nebuniei semi-histrionice a personajului, şi Buckingham, rol a cărui extindere (atît ca dimensiune, cît şi ca semnificaţie) îi prilejuieşte lui Radu Amzulescu exersarea convingătoare pe o gamă psihologică amplă, mergînd de la credinţa pasionată la dezamăgirea amară a unei prietenii crunt rănite. Vitregit încă din text - căci scurtele lui intervenţii urmăresc doar sugerarea unui pol contrastant în raport cu Richard -, Clarence îşi menţine acelaşi statut şi în spectacol; cu atît mai mare este meritul lui Florin Zamfirescu de a-l impune memoriei privitorului. Redusă la valoarea unei pete afective de culoare, Lady Anne e jucată de Camelia Maxim cu intensitate şi vibraţie, dar tonul lipsit de modulaţii al vocii (cam toate vorbele

sînt strigate) îi diminuează şi mai mult pregnanţa. Personajul "de serviciu" al regelui Eduard şi-ar fi găsit o fericită întrupare în Şerban Ionescu; dicţiunea neclară a actorului îl condamnă însă la o însemnătate strict mimică. Păstrîndu-şi aproape integral replicile din textul autorului şi, nu mai puţin, poziţia deloc subalternă în conflict, regina Elizabeth se manifestă surprinzător de palid în interpretarea Oanei Ştefănescu, ce pare dezorientată şi ezitantă.

Trebuie spus însă că insatisfacţiile produse nu rareori de susţinerea actoricească a spectacolului s-ar putea să-şi aibă sursa în concepţia regizorală şi că aceasta, la rîndul său, s-ar putea să plătească tribut, aici, veşmîntului formal ales de Măniuţiu pentru concretizarea ei. Căci directorul de scenă, vrăjit, după cum însuşi declară, de profunzimea cu care e descifrată opera shakespeareană în filmele regizorului japonez Akira Kurosawa, a purces şi el într-o aventură extrem-orientală, "niponizînd" apăsat structura montării, la toate palierele - vizual, sonor, dinamic. Hainele şi coafurile personajelor masculine, sunetele şi mişcările grupului de guarzi amintesc insistent peliculele războinice cu samurai - mai puţin, mă tem, expresivitatea specific naţională şi totodată universal umană a operelor lui Kurosawa. În caietul-program al spectacolului, regizorul îşi explică opţiunea prin aceea că "e o sugestie care îmi sprijină ideea de castă militară, de elită militară a puterii". Montarea nu evocă însă defel o asemenea idee, aşa încît, riscînd să greşesc în favoarea regizorului, prefer să cred (în ciuda aserţiunii sale) că, dincolo de efectele ei, alegerea i-a fost dictată de raţiuni mai întemeiate. De pildă, de faptul că severa formalizare presupusă de "modul japonez" urmăreşte, în **Richard III**, să marcheze convenţionalismul, lipsa de consistenţă interioară a universului împotriva căruia acţionează eroul, repudiindu-l şi încercînd să i se sustragă. Altminteri, momentul - esenţial în spectacol - în care Richard îşi leapădă straiul-uniformă ar rămîne, practic, inutil. După cum, fără această motivaţie, splendidele costume imaginate de Doina Levintza ar rămîne simple pretexte de bravură decorativă, menite să facă gratuit reclamă produselor magazinului de îmbrăcăminte cu acelaşi nume, iar nu să complinească ideologia operei scenice.

Operă scenică discutabilă şi care va fi, probabil, îndelung discutată, copleşitoare şi derutantă. Indispensabilă, însă, unui teatru viu.

ALICE GEORGESCU

ERA PE CÎND NU S-A ZĂRIT...

PAIAŢA SOSEŞTE LA TIMP de Fănuş Neagu • TEATRUL NAŢIONAL DIN BUCUREŞTI • Data premierei: decembrie 1992 • Regia : George Motoi • Scenografia: George Mosorescu . • Distribuţia: Mihai Niculescu (Dan Comşa), Cezara Dafinescu (Delia), Constantin Dinulescu (Tallverde), Alexandru Georgescu (George), Carmen Ionescu (Oiga), Maia Morgenstern, Maria Teslaru (Maria), Raluca Penu (Ina), Silvia Năstase (Bătrîna), George Motoi (Mutul); în alte roluri Mircea Cojan, Lavinia Lăzărescu, Paul Tănase, Carmen Iliescu.

Cel dintîi gînd pe care îl ai văzînd **Paiaţa soseşte la timp** de Fănuş Neagu pe scena Naţionalului bucureştean este că ştii, că îţi aminteşti - vag, dar îţi aminteşti - totul. Şi decorul lui George Mosorescu, şi piesa lui Fănuş Neagu, şi spectacolul lui George Motoi. Îţi dai seama că te înşeli (dacă pe propria memorie nu poţi conta, te ajută caietul-program, informîndu-te că asişti la o premieră absolută), şi totuşi senzaţia de lucru ştiut pînă la a-şi pierde interesul nu te părăseşte. Ai mai văzut (de cîte ori!) această scenografie ezitînd între realism pedant (o căsuţă solidă, cu piroane bine înfipte în grinzi de lemn) şi convenţie (cîrpe colorate adică haine sfîşiate simetric şi murdărite în atelierul de pictură, flori de plastic de un soi pe care botanica nu-l cunoaşte, scena însă, da). Ai mai auzit replicile piesei - gîlgîire necurmată de metafore adesea cam obosite -, ai mai întîlnit situaţiile "rupte din viaţă", cu amor, trădare, lovituri de teatru ce se succed în ritmul bătăilor metronomului. Ai mai urmărit concepţii regizorale imposibil de definit ca atitudine, ca punct de vedere, rezumîndu-se, probabil, la a indica actorilor să nu se acopere unul pe altul în scenă, să vorbească mai tare sau mai încet, mai clar sau... mai firesc. Firesc în care, de altfel, actorii se adăpostesc mai tot timpul, astfel încît ori nu înţelegi ce spun, ori rostesc o replică de tipul "eşti un cîine carenfulecă năluci" cu tonul potrivit pentru "mătură, te rog, şi sub covor".

Adevărul este că arată foarte ponosit, foarte "de serviciu" spectacolul de la Naţional. În program, regizorul sugerează că piesa n-ar fi putut fi jucată "pînă mai ieri" (pentru că adulterul, nu-i aşa, era "veştejit" pe vremea dictaturii, nu se observa cît e el de omenesc, cît de rupt din viaţă şi din suflet este el). Pînă şi această remarcă, pînă şi această ocheadă plină de subînţeles aruncată nouă, spectatorilor, sună ponosit de prea multă întrebuinţare, sună "de serviciu".

Şi pentru ca totul să curgă după tipic, şi în însemnarea de faţă, urmează să vorbim despre interpretare. Ca să spunem, ce? Că actorii îşi fac datoria cu profesionalitate? Şi-o fac. Că nimeni nu străluceşte? Nu străluceşte. Ar avea cum? N-ar avea cum. Ar avea pentru ce? N-ar avea pentru ce.

Ciudăţenia care apare întotdeauna cu acest tip de spectacol este următoarea: ţi-l aminteşti fără să-l fi văzut, dar îl uiţi imediat după ce l-ai văzut. Din această dilemă nu puteţi ieşi! - zice Caragiale, şi noi cu el.

CRISTINA DUMITRESCU

PREMIERĂ ABSOLUTĂ

Constantin Dinulescu în "Paiaţa soseşte la timp"

foto: Armand Rosenthal

foto: Cosmin Bumbuț

Alexandru Repan și Catrinel Dumitrescu în "Arșița și viscolul"

PREMIERĂ ABSOLUTĂ

PUTEREA FRICII

ARȘIȚA ȘI VISCOLUL de Mihai Ispirescu • TEATRUL NOTTARA • Data premierei: 5 februarie 1993 • Regia: Dominic Dembinski • Scenografia: Ștefanla Cenean • Mișcarea scenică: Daniela Popescu • Ilustrația muzicală: Dinu Giurgiu • Distribuția: Alexandru Repan (Aiexe), Valentin Teodosiu (Moșul, Bărbatul, Aldescu), Catrinel Dumitrescu (Aurelia), Cristina Stoica (Îngerul), Stoica Rareș (Ady), Crenguța Hariton (Anda).

Cele două fenomene meteorologice excesive care alcătuiesc titlul piesei lui Mihai Ispirescu fac un semn și spre sfera stilistică a comediei propuse: autorul se situează în zona pamfletului, acolo unde vinovăția este evidentă și nu există nici un dubiu etic. Săvulescu T. Alexe nu simte nici un fel de impuls spre căință, confruntarea (imaginară) cu victimele acțiunilor sale, de-a lungul a patru obsedante decenii, nu-i produce nici un fel de remușcare. Așa cum reiese din discursul celorlalți, Alexe a fost un instrument al răului absolut, o unealtă care nu și-a pus niciodată problema îndreptățirii actelor lui. Această unealtă se însufletește doar în momentul în care a pierdut legătura cu angrenajul care-l determina. Trăirile lui nu au nimic de-a face nici cu pocăința, nici cu iertarea - ele sînt dominate doar de spaimă, de amenințarea pe care o reprezintă memoria celorlalți.

Memorie care, în piesă, capătă forma unei lumi ce depășește granița realului. Adversarii nimiciți pe vremuri au același chip și aceeași liniștită înverșunare, care promite să fie de durată, în credința că listele cu vinovați există, că judecata se va produce. Prelungirea în fantastic îi servește dramaturgului pentru a cuprinde un sentiment - frica - ale cărui dimensiuni sînt amplificate de necesitatea unui răspuns individual pentru crime făptuite în grup. Unealta nu vrea să fie vie, nu acceptă darul conștiinței și caută un alt grup, avînd acum sau în perspectivă puterea care să-i legitimeze prescripția. (A nu se confunda: prescripția înseamnă stingerea răspunderii, și nu iertarea ei.)

Unealtă oarbă și docilă a "marelui mecanism", Alexe este în cele din urmă învins de un biet complot pus la cale de sturlubateca sa soție, și acesta este singurul lucru cu adevărat comic din piesă.

Cred că prelungirea în zona fantasticului (zonă familiară dramaturgiei lui Mihai Ispirescu) a condamnării personajului e oarecum prematură, atît la nivelul receptării de către public, cît și la cel al transpunerii scenice. Dosarele și listele sînt în prea mare măsură un element al realității pentru a putea fi percepute în planul convenției. Spectacolul Teatrului Nottara e receptat în seria care începe cu "Memorialul durerii" și se termină cu dezbaterile parlamentare; și cînd spun asta nu mă gîndesc în primul rînd la discuțiile din pauză și de la sfîrșit, ci la comunicatul de protest al MER publicat în ziarul "Meridian", în care, în formulări gramaticale aproximative (dar cu î din a), se protestează împotriva atribuirii calității de ecologist oportunistului personaj al piesei, acuzîndu-l pe autor că-i "asmute pe spectatori contra ecologiștilor incomozi". Nu individul mortificat de moartea pe care a împărțit-o este în această interpretare obiectul piesei, ci biografia accidentală a unui contemporan, luat de pe stradă, sau din alt loc public, și urcat pe scenă.

Și regizorul Dominic Dembinski a simțit nevoia să înfiltreze patos justițiar în elementele spectacolului, supralicitînd datele textului. Marea figurație a vieții, bunii și răii, milițienii, securiștii, țăranii, deținuții, îngerii, Stalin în persoană, marea figurație a vieții este alcătuită din copii. Copii care cîntă: refrene stupide sau armonii divine. Dintru început efectul este șocant: atît răul cît și memoria lui se raportează la inocență, care, tocmai prin faptul că e lipsită de cunoaștere, devine și fără apărare, putînd fi folosită de călăi în toate sensurile, și în chip de complice, și de victimă, și de martor care vede, dar nu înțelege. O dată găsită însă ideea, regizorul abuzează multiplicînd și prelungind intervențiile de grup, dincolo de limitele în care se mai poate urmări fluența textului. Procedeul devine de-a binelea contraproductiv la sfîrșitul spectacolului, cînd cele trei finaluri, și așa tautologice, sînt inutil lungite prin interminabile coruri ale îngerilor. Înțelegerea și emoția adunate pînă atunci se dizolvă în plictiseală și spectatorul părăsește sala cu senzația de sațietate.

Interpretul rolului principal, Alexandru Repan, își asumă un pariu deosebit de dificil: acela de a fixa permanențeie ne-omenești care-și însușește alibiul "păcatelor omenești". Frica îl face locvace și tandru, agresiv și inteligent, flexibil și adaptabil. Frica poate deveni o forță la fel de puternică ca și "ideile care cuprind masele". Actorul dezghioacă la vedere histrionismul primitiv al personajului, poate cu un exces de patetism zgomotos. Terestră și misterioasă în același timp, Catrinel Dumitrescu susține planul real al piesei. Valentin Teodosiu - o singură idee în trei ipostaze - izbutește să-și alcătuiască o existență scenică din elemente mai mult convenționale. Un debut convingător este cel al Crenguței Hariton.

Decorul Ștefaniei Cenean este foarte bun, sugerînd fabulosul sordid al planurilor piesei.

Fac parte dintre spectatorii care au plecat pe gînduri de la spectacol: pentru a se afirma, dramaturgia comunistă n-a avut nevoie decît de devotament: față de idei și față de foruri. Dramaturgiei fără ideologie din perioada post-decembristă nu îi va fi suficient talentul, așa cum uneori credem în naivitatea noastră. Ea va trebui să facă abstracție de prejudecățile - nu numai ale partidului ecologist - care îi atribuie obsesii străine, îi cer discursuri de miting și răspunsuri la întrebările formulate în parlament.

MAGDALENA BOIANGIU

UN IVAN ŞI DOUĂ TURBINCI

foto: Piti Balaban

"Ivan Turbincă" la Teatrul "Ţăndărică"

IVAN TURBINCĂ, versiune scenică de Alecu Popovici, după Ion Creangă • TEATRUL "ION CREANGĂ" • Data premierei: 7 noiembrie 1992 • Regia: Cornel Todea • Scenografia: Anca Păslaru şi Luana Drăgoescu, după o idee de Ileana Huber • Muzica: Paul Urmuzescu • Coregrafia: Roxana Colceag • În distribuţie: Eugen Apostol (Ivan), Gheorghe Vrinceanu, Sibylla Oarcea, Florin Busuioc, Marina Procopie, Dumitru Anghel, Mircea Muşatescu, Alexandrina Halic, Andra Teodorescu-Ion, Gheorghe Arcudeanu, Nicolae Simion.

IVAN TURBINCĂ, scenariu de Cristian Pepino după Ion Creangă • TEATRUL "ŢĂNDĂRICA" • Data premierei: 9 februarie 1993 • Regia: Cristian Pepino • Scenografia: Delia Ioaniu • Muzica: Nicu Alifantis. Cîntă: Ioan Luchian Mihalea şi Grupul Song • Distribuţia: Paul Ionescu (Ivan), Sara Dan (Generalul), Florentina Tănase (Alioşa, Dumnezeu, Talpa Iadului), Decebal Marin (Sfîntul Petru, Hangiul, Talpa Iadului), Florentina Tănase, Sara Dan, Valentina Tomescu, Marcelina Jugureanu, Angela Filipescu, Decebal Marin (Îngeri şi Draci).

Faptul că două teatre bucureştene, care, prin specific, se adresează cu predilecţie copiilor, au decis să pună în scenă, aproape concomitent, acelaşi text (sau, oricum, acelaşi pre-text) nu este deloc, cred, o idee constructivă. Desigur, modalităţile de expresie ale celor două spectacole sînt diferite, suportul lor dramaturgic nu e identic, dar, chiar şi aşa, presupunerea că în capitală s-ar găsi destui copii (ori destui adulţi-însoţitori) dispuşi să se dedea unor exerciţii de spectacologie comparată şi deci să cumpere bilete la ambele reprezentaţii mi se pare hazardată. În asemenea situaţie, gîndul reacţionar că planificarea centralizată era şi ea bună la ceva nu poate să nu te viziteze. Ca şi întrebarea, firească, de ce tocmai **Ivan Turbincă** a fost, dintre poveştile lui Creangă, aceea socotită demnă de interes teatral în momentul de faţă.

În cazul Teatrului "Ţăndărică", răspunsul este destul de simplu. Aici s-au jucat pînă acum dramatizări ale mai tuturor basmelor scriitorului, lucrări care, aduse pe scenă, constituie de altfel un punct de atracţie în special pentru preşcolari şi şcolarii mici. Apoi, cu fabula sa, bogată în elemente fantastice, **Ivan Turbincă** oferă o bună bază de plecare pentru un spectacol de marionete, acestea nefiind ţinute să se supună, prin însăşi natura lor, legilor realului. Personaje precum diavolii, Moartea şi, mai ales, Dumnezeu au şanse sporite de a deveni credibile (în interiorul convenţiei scenice, bineînţeles) dacă sînt vizualizate prin apariţii non-umane care **sugerează** mai degrabă decît reprezintă. Sub acest aspect, montarea de la "Ţăndărică", realizată de talentatul şi experimentatul în domeniu Cristian Pepino, mulţumeşte pe deplin. Scenografa Delia Ioaniu a figurat atît personajele pămîntești cît şi pe cele suprareale cu fantezie şi umor, într-o cromatică plăcută, iar mînuirea impecabilă - parţial "la vedere" - a păpuşilor, a marionetelor şi a decorului face ca întîmplările să păstreze şi misterul altor tărîmuri, şi hazul sănătos al lumii acesteia. Reproşurile pot viza un singur capitol - din păcate, nu tocmai neînsemnat: dramaturgia. Scenariul alcătuit de regizor, fidel în linii mari originalului, nu a izbutit să transleze complet şi fără accidente epicul în dramatic; de unde, pasaje discursive şi lungimi care afectează ritmul şi tensiunea spectacolului (implicit, capacitatea copiilor de a-l urmări cu atenţie).

Tot de aici pornesc şi nemulţumirile suscitate de montarea Teatrului "Ion Creangă". Strict "filologic", adaptarea lui Alecu Popovici e deplin respectuoasă faţă de poveste - ceea ce, în împrejurarea dată, nu se transformă automat în merit. Invenţiile apar la nivelul replicii, prin de-acum banalizatele şi dintotdeauna discutabilele "trimiteri la actualitate". De altminteri, tocmai acesta pare să fi fost mobilul înscrierii textului în repertoriul teatrului: posibilitatea de a "politiza" - suficient de rudimentar - peripeţiile zurbagiului soldat rus. Dincolo însă de faptul că nimic nu e mai străin decît asta spiritului operei lui Creangă (pentru care, în speţă, naţionalitatea eroului constituie doar prilejul practicării unor delicii lingvistice aşa-zicînd exotice), întrebarea este cine ar fi trebuit să fie beneficiarul unei astfel de inovaţii. Copiii? Desigur că nu. Adulţii? Cîţi frecventează de bunăvoie un teatru "pentru copii şi tineret"? Tinerii? Cîte persoane între 16 şi 25 de ani sînt curioase să vadă **Ivan Turbincă**? Dacă ar fi fost cu adevărat vorba despre un **musical**, cum pretinde afişul, încă se putea presupune că această din urmă categorie este considerată destinatarul montării. Dar cîteva cîntecele cu text indescifrabil (din cauza staţiei de amplificare) şi o coregrafie aproximativă nu transformă nicidecum spectacolul în aşa ceva. Şi atunci? Atunci, în afara costumelor "dracilor", desenate cu inventivitate, şi a jocului Sibyllei Oarcea, mai nuanţat, reprezentaţia nu rămîne în minte prin nimic.

În final, o observaţie referitoare la ambele spectacole şi valabilă, cred, şi pentru alte eventuale tentative de adaptare scenică a lucrărilor lui Creangă. Inconfundabilul său limbaj, înţesat de regionalisme şi arhaisme, nu e deloc uşor de înţeles - îndeosebi de către copii - în absenţa explicaţiilor. Înlocuirea unor cuvinte cu altele, aflate azi în circulaţie, ar fi o impietate mult mai mică decît deturnarea sensurilor.

ALICE GEORGESCU

"Eugen Apostol - Ivan Turbincă la Teatrul "Ion Creangă"

O IRONIE RECONFORTANTĂ

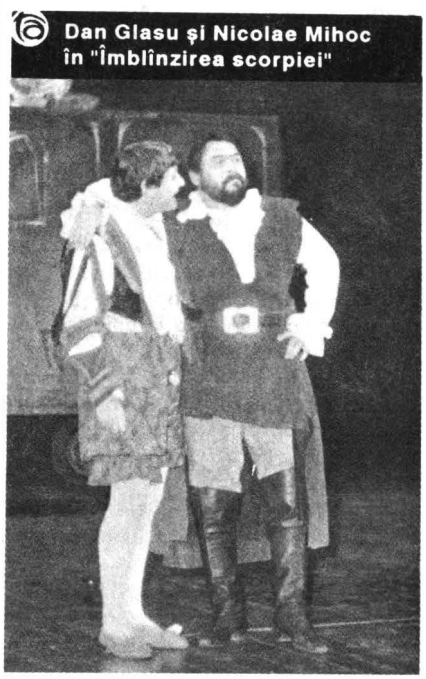
ÎMBLÎNZIREA SCORPIEI de William Shakespeare • TEATRUL NAŢIONAL DIN TÎRGU MUREŞ • Data premierei: 11 februarie 1993 • Regia: Mircea Cornişteanu • Scenografia: Emilia Jivanov • Distribuţia: Cornel Răileanu (Christopher Sly), Monica Ristea (Hangiţa), Vasile Vasiliu (Regizorul, Gremio), Dan Glasu (Actor I, Petruchio), Edi Marinescu (Actor II, Un croitor, Tranio), Cornel Frimu (Actor III, Un pedagog), Nicolae Cristache (Actor IV, Biondello), Aurel Ştefănescu (Baptista Minola), Rodica Baghiu (Catarina, Bianca), Cornel Popescu (Grumio), Radu Bânzaru (Curtis), Mihai Gingulescu (Un croitor), Dan Chiorean (Un servitor), Doina Preda (O slujnică), Livia Gingulescu (O slujnică, Văduva), Mihaela Rădescu (Bianca, Catarina), Nicolae Mihoc (Hortensio), Ion Riţiu (Lucentio), Ion Fiscuteanu (Tranio), Constantin Săsăreanu (Vicentio).

Profesionist de marcă, ştiind să facă pînă la urmă plauzibilă o distribuţie oricît de suprinzătoare, regizorul Mircea Cornişteanu ne oferă la Tîrgu Mureş o incitantă **Îmblînzirea scorpiei**, în care, pe de o parte, teatrul îşi (re)descoperă actorii, iar pe de alta se redescoperă pe sine, ca "oglindă" gînditoare, cu funcţii cathartice inalienabile. Locul şi timpul "şopîrlelor" pare să fi trecut, aşa că teatrul se poate reîntoarce la menirea lui dintotdeauna, despovărat de presiunea contingenţelor şi a conjuncturalului. Revenirea lui Christopher Sly din visare (din teatru) îi va aduce (şi ne va aduce) o altă înţelegere asupra jocului, a teatrului şi a vieţii, îmbogăţind-o cu receptarea unor semnificaţii ascunse, care altfel ne scapă. Sîntem aşadar mai săraci fără teatru, mai puţin apţi de a ne cunoaşte pe noi înşine şi chiar de a ne accepta, cu lumeştile şi firestile noastre greşeli. În spaţiul scenic saturat de ironie acidă va pătrunde astfel, în final, o boare de tandreţe reconfortantă. Şi încă într-o asemenea măsură, încît eşti dispus să treci în acel moment peste nu puţinele neîmpliniri ale spectacolului, care parcă se topesc în această impresie globală, favorabilă. "Mîna" regizorului îşi spune cuvîntul şi nu ne îndoim că ea va fi în continuare profitabilă pentru Naţionalul din Tîrgu Mureş, în străduinţile sale de a-şi găsi un stil şi de a se înscrie în circuitul valoric european. (Să nu uităm că la baza strălucitelor succese din ultimii ani ale Naţionalului craiovean a stat şi munca de multe stagiuni a regizorului Mircea Cornişteanu, el fiind cel care a adus colectivul în situaţia de "a-şi lua zborul" spre ţări mai reci sau mai calde.)

Cu nimeni altul decît Dan Glasu în Petruchio şi cu nimeni alta decît Mihaela Rădescu în Catarina, Mircea Cornişteanu realizează un adevărat tur de forţă, obligîndu-ne finalmente să-i acceptăm pe cei doi ca atare şi să recunoaştem că el e cel care cîştigă pariul. Adevăratele roluri de palmares vor aparţine însă lui Cornel Răileanu (excelent şi în comentariile "mute" ale lui Christopher Sly la ceea ce se petrece pe scenă!), lui Aurel Ştefănescu (un Baptista Minola suculent, permanent excedat de ceea ce i se întîmplă, fără a renunţa însă la plăcerea constatării propriilor sale uimiri), lui Cornel Popescu (un Grumio funambulesc, descinzînd parcă din basme pentru a duce pînă în pînzele albe tertipurile groteşti ale stăpînului său, destinate Catarinei) şi lui Nicolae Mihoc (care face din Hortensio un personaj de prim plan, ce se reţine atît ca ipostază umană, cît şi ca artă actoricească pusă cu strălucire în zugrăvirea acesteia). Au aplomb şi dezinvoltură apariţiile Monicăi Ristea (Hangiţa), ale lui Vasile Vasiliu (Regizorul) şi Cornel Frimu (Un pedagog). Nu suferă de lipsa pregnanţei scenice, ci, dimpotrivă, de excesiva ei îngroşare, crochiurile schiţate de Nicolae Cristache (Actorul IV, Biondello), Edi Marinescu (Tranio) şi Vasile Vasiliu (Gremio). Se "văd" şi alţii, mai mult sau mai puţin bine, adică de la Rodica Baghiu (Bianca) şi Mihai Gingulescu (Un croitor) la Ion Riţiu (Lucentio).

Se observă chiar şi un început de spirit de echipă, chiar dacă încă la concurenţă cu "fiecare pe spuza lui". Scenografia Emiliei Jivanov e şi ea spirituală, inventivă, simţindu-se "complicitatea" detaliului scenografic cu ironia viziunii regizorale. Sînt şi momente de cădere în ritmul spectacolului, treceri mai puţin abile de la o scenă la alta, scăpări de sub control ale unor compoziţii actoriceşti ce migrează din grotesc în caricatural. Dar există, dincolo de toate, un tonus susţinut şi alerteţe a jocului - foarte binevenite şi îndreptăţindu-ne să considerăm prezenţa lui Mircea Cornişteanu la Tîrgu Mureş de bun augur. De aici pînă la performanţa artistică de ansamblu şi spectacolul de palmares n-ar mai fi decît un pas. Ne-ar face plăcere să-l putem consemna.

VICTOR PARHON



Dan Glasu şi Nicolae Mihoc în "Îmblînzirea scorpiei"

REGĂSIREA IDENTITĂŢII

DECAMERON...645... de Silviu Purcărete, după Giovanni Boccaccio • Teatrul "Anton Pann" din Rîmnicu Vîlcea • Data premierei: 20 februarie 1993 • Regia, scenografia, ilustraţia muzicală: Silviu Purcărete • Distribuţia: Cristian Alexandrescu, Cristian Stanca, Gabriel Tudorin, Radu Constantin, Gabi Popescu, Doru Zamfirescu, Doina Migleczi, Iulia Antonie, Corina Merişescu, Claudia Cacoveanu, Adelina Ribac, Amalia Văcărescu. În reprezentaţie: Ilie Gheorghe de la Teatrul Naţional din Craiova (Messer Galeotto).

Dacă i-ar fi lipsit, fie şi pe scenă, atît de picantele accente erotice, de o francheţe şi azi stupefiantă, Decameronul n-ar mai fi fost al lui Boccaccio. Iar dacă aceste "accente" n-ar fi căpătat o perfectă justificare artistică şi un gînd mai înalt, invitînd la (auto) reflecţie pe marginea vulnerabilităţii fiinţei umane şi a dreptului ei de a-şi trăi bucuriile vieţii, oricînd pîndite de neprevăzutul extincţiei, spectacolul n-ar mai fi fost al lui Silviu Purcărete. În fine, dacă în locul unei voite improvizaţii semiprofesioniste, dirijate cu "sadică" eleganţă superprofesionistă de Ilie Gheorghe, am fi avut pur şi simplu un spectacol de meşteşugari într-ale teatrului sau, dimpotrivă, de amatori diletanţi, reprezentaţia ar fi putut fi a oricărui teatru, dar nu a celui din Rîmnicu Vîlcea. Cum spectacolul e însă, inconfundabil, al acestui teatru - care îşi regăseşte abia acum şi abia

astfel identitatea -, iar semnătura regizorală e pe cît de adecvată "situației", pe atît de subtilă și de rafinată în "asumarea" el, nu ezităm să vedem în acest **Decameron** al lui Silviu Purcărete un adevărat eveniment teatral.

Totul pare improvizat, dar totul a fost calculat milimetric, în "rotundul" spectacolului neexistînd fisuri care să-i amenințe savuroasa rostogolire provocatoare, ce ne duce cu sine într-un amuzament copios, retezat fără drept de apel în final, cînd nu se mai dansează cu viața, ci cu moartea. Ca și cînd totul ar fi aparținut de fapt acestui dans final, restul fiind părelnicie, iluzie, joc de umbre, de umbre ale unor umbre, în peștera teatrului, care e chiar scena, luminată de focul său sacru, dezvăluitor și învăluitor totodată. Într-o admirabilă echipă, tineri (Radu Constantin, Claudia Cacoveanu, Corina Merișescu, Iulia Antonie, Adelina Ribac, Amalia Văcărescu) și mai puțin tineri dar statornici împătimiți ai teatrului (Cristian Alexandrescu, Cristian Stanca, Gabriel Tudorin) dau viață, fiecare, mai multor roluri și trec cu dezinvoltură și farmec de la unul la altul, fără să le pese de nimeni și de nimic, din moment ce așa grăit-a Purcărete! Și bine fac, pentru că ei înșiși își regăsesc astfel o identitate posibilă, alta decît cea pe care le-a dat-o (bîrfindu-i) tîrgul, alta și decît cea pe care, văzîndu-i la un moment dat goi, ar fi în stare să le-o dea pudibonderia unora dintre noi. Căci mi-a fost dat să văd la premieră, desfășurată pe scena Teatrului Național din Craiova, spectatori din elita intelectuală a urbei care s-au amuzat tot timpul, neștiind însă, la sfîrșit, dacă trebuie să aplaude sau nu în prezența soțiilor , dar și a criticilor "de la București" care, pasămite, ar fi trebuit să dea tonul. Sînt convins însă că publicul plătitor va reacționa cu plăcere și spontaneitate, chiar dacă n-ar fi exclus să-și permită uneori și cîte-un apelativ mai deocheat, dintre cele frecvente, pe întuneric, în sălile de cinema. Nu de astfel de reacții trebuie să se teamă tînăra trupă a teatrului, ci de scorțoșenia osificată, erijîndu-se în apărătoare a moralei publice! Dar cine scapă de așa ceva? Și cui îi mai pasă, în artă, de așa ceva?

Sub bagheta lui Purcărete, vîlcenii au renăscut ca trupă teatrală originală, inimitabilă. Mi se pare destul, pentru că e enorm. Ca să nu mai spun că s-au descurcat, aproape ca "de la egal la egal", în compania unui extraordinar actor al scenei craiovene, pe numele său Ilie Gheorghe, excelînd aici în jocul pe muchie de cuțit sau de destin artistic, împrumutînd pînă și frivolității aură mistică și fior tragic. Ceea ce mi se pare enorm, tocmai pentru că e destul.

Adevărat autor al spectacolului, Silviu Purcărete a scris cu trupurile și credința actorilor, muiate în cerneală fină, cărturărească, pe care i-au distilat-o colaboratori de nădejde ca Vadim Levinski (light designer), Ecaterina Popa (consultant plastic) și Dumitru Chiriac (autorul unei evanescent-rafinate picturi de mobilier).

Și pentru că teatrul din Rîmnicu Vîlcea momente strălucite a mai avut, chiar sub oblăduirea regizorală a lui Purcărete (să nu uităm **Piața** lui Goldoni, montată mai întîi aici și apoi la Piatra Neamț), aș vrea și eu să știu cel de-acum cît o să țină? Că parcă vîlceanul nostru a ajuns să se-mpiedice mai rău ca țiganul la mal! O fi el "malul" profesionist, dar parcă nici "țiganul" n-ar trebui să se mai lase în dorul lelii, cum s-a cam învățat!

VICTOR PARHON

Din nou la Baia Mare

Revin după numai cîteva luni la Baia Mare, cu dorința de a-mi confirma sentimentul de jubilație inaugurală - al descoperitorului -, dar și pentru a încerca iluzia că îndepărtez (măcar în ceea ce mă privește, inerția neputință a acțiunii critice de a răsfrînge în concret afirmațiile din planul teoretic, de a depăși limita condiției sale de consemnare expectativă. Explicam, în numărul 11-12/92 al revistei, specificul vieții teatrale băimărene prin "zbaterea" - mai cu seamă a actorilor tineri - între neprofesionism și profesionalitate, ca expresie a unor disponibilități native indiscutabile și a unei experiențe scenice cucerite în scurt timp, capabile să corecteze parțial absența pedagogiei (în sens didactic, dar și ca proces regizoral). Pînă la un punct, desigur. Și, s-ar putea spune, pînă la o vîrstă, dacă exemplul Danei Ilie, de atîția ani vedeta feminină a teatrului din Baia Mare, n-ar încerca să infirme exigența absolvirii vreunui institut de teatru... Am sugerat, în articolul precedent, secției de critică a UNITER exercitarea mai aplicată a funcțiunilor ei prin organizarea, cel puțin, de stagii de pregătire pentru tinerii actori neprofesioniști de real talent, sau prin acordarea unor burse de studii celor ce susțin, printr-o maximă solicitare, stagiuni întregi. Revin, așadar, la Baia Mare, și din dorința secretă de a cîștiga întîietatea comentariului, în paginile revistei, asupra unui fenomen pe care condeiul critic, principial, ar avea suficiente temeiuri să-l rîvnească, poate tot atîtea cît pentru o premieră importantă la Naționalul din București sau la cel din Craiova. Merită efortul, măcar pentru a face cunoscut lumii teatrale numele unui tînăr actor, de nici 25 de ani, Dan Rădulescu, o prezență dramatică, aș spune, ieșită din comun, prin excelenta intuiție în conducerea relației scenice. Poate și pe cel al lui Lucian Prodan, nu cu mulți ani mai vîrstnic, inegal în evoluția scenică și asupra căruia inconsistența colaborării, în timp, cu regizorul își pune, astăzi, în chip derutant, amprenta.

Invitat fiind la Zilele teatrului băimărean (27 februarie-1 martie), un soi de festival ce a condensat în cîteva zile aproape întreaga producție teatrală a ultimelor două stagiuni (Omul care aduce ploaie de Richard Nash, Dresoarea de fantome de Ion Băieșu, **Cenușăreasa** și Capra cu **trei iezi** la Teatrul de Păpuși, **Evenimentul serii**, un spectacol de Mihai Maximilian la Teatrul de Revistă), am revăzut și două dintre spectacolele din toamna anului trecut - **Samba Brasil** de Mircea Marian și **Șantaj (Dragă Elena Sergheevna)** de Ludmila Razumovskaia, ambele în regia lui Petru Mihail. Dacă la primul am rezistat cu stoicism, cel de-al doilea mi-a relevat un paradox întru totul semnificativ pentru relația dintre regizor și tinerii protagoniști, dintre pedagogia regizorală și resursele lor latente, dintre performanțele tinerilor actori la un moment dat și anvergura virtuală a disponibilităților lor tehnice. Sosit cu cîteva zile înainte la Baia Mare pentru a "peria" un spectacol pe care-l bănuia de mult "prăfuit", Petru Mihail a avut surpriza de a-l regăsi cu mult mai bine asamblat decît îl concepuse el însuși. Tinerii actori, în cîteva luni de exerciții și turnee prin țară, au reușit să dea ritm unei însăilări precare, să decanteze nuanțele, în fine, să confere substanță relațiilor dramatice într-un spectacol inițial sărac, iar acum - onorabil. Dacă vă puteți imagina!...

TEATRUL DE PĂPUȘI - ROCADA GENERAȚIILOR

CENUȘĂREASA, dramatizare după Frații Grimm • TEATRUL DE PĂPUȘI DIN BAIA MARE • Data premierei: februarie 1993 • Regia: Ildikó Kovács • Scenografia: Ida Grumaz • Distribuția: Adriana Lozonschi (Spiridușul cărților, Bufonul), Rodica Alboiu (Cenușăreasa), Marin Dălcăran (Mama vitregă), Rodica Lazarovici (Bombonica), Maria Mititelu (Euhalia), Aurel Bălăneanu (Tatăl, Crainicul II), Felix Arțuche (Prințul), Alex. Mociran (Maestrul Hop, Zozo), Marian Munteanu (Maestrul Hip, Crainicul I).

Prezent la Zilele teatrului băimărean (prilejuite și de împlinirea a 40 de ani de existență a Teatrului Dramatic), Teatrul de Păpuși din localitate și-a omagiat "fratele mai mare", după cum s-a exprimat directorul Corneliu Uță, printr-un spectacol montat recent de Kovács Ildikó: **Cenușăreasa**, dramatizare după Frații Grimm. Trebuie salutată fără rezerve acțiunea culturală a Teatrului de Păpuși, de 36 de ani unul dintre reperele propedeutice cele mai eficiente, la Baia Mare, în emanciparea gustului artistic al copiilor. Spectacolul cu **Cenușăreasa** reprezintă, cred, la rîndu-i, o performanță demnă de antologia acestui teatru, prin ingeniozitatea reconstrucției epice și prin alternanțele ritmice pline de culoare și de sugestivitate pentru ochiul copilului. Kovács Ildikó imaginează un Spirit al Cărților, întruchipat scenic de una din actrițele teatrului, Dana Arțuche, un mediator plin de farmec între spectatori și protagoniștii din lemn și pîslă. Departe de păcatul de a simplifica excesiv prin explicitare sugestiile morale ale poveștii dramatice Spiridușul stimulează și călăuzește reflexul participativ al copiilor, determinîndu-i să înțeleagă convenția reprezentației ca pe o distanță activă, flexibilă. Spectatorii sînt invitați să reconstituie o aventură plină de sinuozități, pe care Spiridușul o înregistrează simpatetic în raport cu reacțiile sălii, transformîndu-se într-o a doua identitate a celui ce privește; un însoțitor terapeut pentru cel ce-și dorește intim ca realitatea ficțiunii să-și regăsească armonia. Creația scenografică a Idei Grumaz se distinge prin eleganță și simplitate, într-o evoluție lipsită de grotesc, oricum mai tradițională (dar nu fără farmec și forță de sugestie) decît în **Cenușăreasa** montată acum doi ani la "Țăndărică" de Silviu Purcărete.

Participarea Teatrului de Păpuși la Zilele teatrului băimărean a constituit, de asemenea, prilejul de a marca înlocuirea unei prestigioase generații de actori păpușari cu cea a tinerilor, aceștia din urmă fiind și protagoniști (nevăzuți) ai spectacolului cu **Cenușăreasa**. Cei vîrstnici au prezentat în final, în semn de formală despărțire de teatru, primul act din **Capra cu trei iezi** în regia lui Aristotel Apostol. Se cuvin amintite numele acestor actori ce au izbutit în decenii să confere faimă internațională păpușilor băimărene: Adriana Lozonschi, Alex. Bilinschi, Doina Glăvuț, Rodica Lazarovici, Rodica Alboiu, Marian Munteanu, Aurel Bălăneanu, Ida Grumaz (scenograf), Florica Pop (regizor tehnic).

"Cenușăreasa" la Teatrul de Păpuși din Baia Mare

OMUL CARE ADUCE SECETA

OMUL CARE ADUCE PLOAIE de Richard Nash. Traducerea: Beatrice Stalcu și Mircea Alexandrescu • TEATRUL DRAMATIC DIN BAIA MARE • Data premierei: 24 noiembrie 1991 • Regia: Petru Mihail • Scenografia: Elena Forțu • Distribuția: Vasile Constantinescu (H.C.Curry), Antoniu Paul (Noah Curry), Dan Rădulescu (Jim Curry), Dana Ilie (Lizzie Curry), Emil Schmidt (Șeriful), Victor Mușețeanu (File), Lucian Prodan (Starbuck).

Cum bine se știe, orice formă de expresie a unei evoluții, orice devenire a unui fenomen își are punctele ei de articulație, accentele firești, surprizele ce pun organismul sub semnul variației și al transformării, sub semnul vieții. Evenimentul dramatic își găsește la rîndu-i fluctuațiile sale de intensitate, este **dramatic** tocmai pentru că implică o succesiune de inconcordanțe active, problematice, dinamice... Dar ce spun? A reveni la astfel de truisme explică, cu siguranță, condiția textului critic silit să spună **nu**, fatalmente pus în imposibilitatea de a-și înnoi perspectiva, de a judeca în virtutea unor **alte** repere, condamnat să exprime idei la care principial ar dori **să renunțe**. Voiam să spun doar că montarea lui Petru Mihail cu **Omul care aduce ploaie** de Richard Nash îmi sugerează o înșiruire temeinică și egală de mărgele pe ață. Dar cum să exprimi așa ceva pur și simplu, și pentru cine, și de ce? Și cui folosește?

Efectul montării sale nu este unul dramatic. Este unul strict **epic** cu fluctuațiile inerente desprinse din monotonia unei "voci" (a unui ochi, în cazul de față) povestitoare. Nici măcar apariția intempestivă a lui Starbuck (Lucian Prodan), omul care aduce ploaie, în casa familiei Curry nu produce surpriza dramatică, misterul pe care prezența personajului ar fi putut să-l creeze. Omul acesta care pretinde că poate aduce ploaia în plină secetă, salvînd ferma bătrînului Curry, se legitimează, din păcate, în spectacolul lui Petru Mihail, de la bun început ca un escroc patentat și cinic, și nu ca un visător orbit de încrederea într-o forță mai pură decît cea a pragmatismului. Îi sînt acordate, în chip

disproporţionat, circumstanţe calculatului insensibil Noah Curry (Antoniu Paul), fiul cel mare al lui Curry, iar mezinul, Jim Curry (Dan Rădulescu), este silit să cadă mult prea lesne şi aproape neverosimil în capcana naivităţii sale juvenile. Evident, toate relaţiile dramatice funcţionează anormal, din moment ce însuşi elementul de contrast este tratat cu atîta simplicitate.

A relata scenic ficţiunea "epică" pe un ton egal este încă o performanţă apreciabilă, însă, atenţie, orice succesiune pusă în cheie dramatică dar căreia nu îi sînt bine precizate reperele evoluţiei în timp tinde în chip subversiv să-şi recîştige substanţa dramatică şi, inevitabil, să se îngroaşe acolo unde nu trebuie. Actorii, scăpaţi de sub control, apasă dramatic tocmai subminînd marile raporturi în construcţia de ansamblu. Vasile Constantinescu în bătrînul Curry tărăgăneaza replicile exact unde te-ai fi aşteptat la o încheiere abruptă, din scurt, a scenei, Emil Schmidt ţine cu orice preţ să-l transforme pe şeriful uneori hîtru într-un veritabil personaj comic, Dan Rădulescu accentuează şi el latura comică şi infantilă, uitînd de farmecul naiv al personajului etc. Eroina şi salvatoarea acestui spectacol este Dana Ilie, capabilă să-şi asume contrastele cele mal puternice într-o constituţie dramatică ea însăşi contradictorie şi agitată, frămîntată de iluzii şi neîncredere. Inadaptată la modul de existenţă brutal, cantonat în realitate şi pragmatism, sensibilă şi şovăltoare, totuşi incapabilă să spargă limitele unui temperament domestlc, Llzzie Curry, sora lui Noah şi Jim, suferă, uneori cu disperare, alteori cu resemnare, din pricina inadecvării propriei interiorităţi la o lume agresivă şi călăuzltă de aparenţe. Ea dă contur şi relaţiei cu Starbuck - pe care Lucian Prodan o expediază cu nervozitate -, dar şi celei cu File, în care Victor Muşeţeanu este apatic, fără tensiune interioară. Între durerea fetei bătrîne şi lumina adolescentină a iluziilor de-o clipă, atunci cînd se află în preajma lui Starbuck (pe care nu-l poate totuşi urma), sau a lui File (cu care se va căsători, în final), Lizzie Izbuteşte să fie cînd frumoasă, cînd nesuferită, cînd tînără şi uşoară, cînd mofluză şi înnegurată, într-o alternanţă de stări pe care actriţa o exprimă cu sensibilitate şi dezinvoltură, dintr-un elan dramatic ce suplineşte adesea inconsistenţa mizanscenei.

DRESOAREA DE SUFLETE

DRESOAREA DE FANTOME de Ion Băieşu • TEATRUL DRAMATIC DIN BAIA MARE • Data premierei: 1 martie 1993 • Regia: Marius Olteanu • Scenografia: Dana Urdă • Distribuţia: Dana Ilie (Dresoarea), Lucian Prodan (Paznicul), Loredana Hotea (Prinţesa tînără), Lliana Cîrcel (Prinţesa bătrînă), Dan Rădulescu (Prinţul tînăr), Ion Costin (Prinţul bătrîn), Glcă Andruşca (Bastardul).

Ar fi planat asemeni unei culpe sau nedreptăţi - aş spune metafizice - asupra celor ce-l slujesc, şi poate că l-ar fi copleşit şi pe cel ce a bătut încă o dată, la numai cîteva luni, de două ori 600 de kilometri, din nevoia de a retrăi doar bucuria unei intuiţii - nădăjduiesc, cu valoare premonitorie pentru cîteva destine de actori -, imposibilitatea de a fi consemnată, în cele din urmă, şi o izbîndă reală a teatrului băimărean. Providenţial, ultimul spectacol al "festivalului", premiera cu **Dresoarea de fantome** de Ion Băieşu în regia tînărului Marius Olteanu validează în chip explicit ceea ce părea să rămînă exprimat, în istoria recentă a teatrului, exclusiv prin tentaţia mereu amînată de împlinire a unei virtualităţi. Iată, se poate face şi aici, la Baia Mare, teatru "de-adevăratelea", şi dacă un tînăr de talia lui Marius Olteanu ar putea să-şi asume efortul prezenţei active permanente, pe o anume perioadă, la teatrul din localitate, cu siguranţă că insatisfacţiile interioare ale actorilor şi complexul Izolării lor într-un loc uitat de lume şi-ar diminua presiunea, stimulînd protagoniştilor accesul la performanţă.

Dresoarea de fantome forţează un contrast net cu teatrul (cultivat cu precădere la Baia Mare) pe care în cronica precedentă îl consideram tributar unei gîndiri de tip mai degrabă **epic** decît **dramatic**. Deopotrivă un spectacol de mişcare, în care dimensiunea textuală îşi descoperă adesea în scenă imaginea transfigurată în ideogramă, regizorul alternînd cu maximă sugestivitate coregrafia stranie a unor personaje fabuloase cu expresia riguroasă, marcată de asprime, alteori domestică şi umilă a universului "concret", terestru. Remarcabilă s-a dovedit, în acest sens, colaborarea lui Marius Olteanu cu scenografa Dana Urdă: izbutesc împreună să facă posibilă corporalitatea incertă a fantomelor (din castelul părăsit), undeva la graniţa dintre făptură şi realitate, întruchipări ale tenebrelor şi în acelaşi timp umanizate, deloc fioroase, deopotrivă triste şi zglobii, puţin copilăroase, jalnice şi caraghioase. Înfăşuraţi în cîrpe albe, mumii descărnate, actorii conferă fantomelor identităţi şi le determină să urmeze ritualuri stranii, cu funcţie anamnetică, în compania bătrînului Paznic, încă în viaţă la cei 180 de ani ai săi. Bătrînul Prinţ, soţia lui, cei doi tineri Prinţi şi Bastardul (Prinţesei) continuă să bîntuie prin vechiul lor castel, semn că istoria îşi are rosturile ei, fireşti, într-o înlănţuire şovăitoare de trupuri urmînd acordurile majestoase din "Tablouri dintr-o expoziţie" de Musorgski. Se vor replia speriate în micile lor cuşti-sarcofage, la apariţia încă jovială a Dresoarei de fantome (Dana Ilie), ce-şi propune să facă din castel un restaurant turistic în care fantomele să servească la masă. Totul evoluează sub semnul unei dramaturgii ionesciene în spirit, marcată de o scriitură uscată, întemeiată pe replici scurte, ferme şi contrastante, însă zîmbetul abia mijit îţi îngheaţă în colţul gurii pentru că, o dată răsturnat absurdul - în parabolă a unei realităţi absurde -, fabulosul se transformă în coşmar. Dresoarea, iniţial afabilă, devine un monstru maltratînd spiritele trecutului cu o brutalitate bestială, în numele unui prezent incapabil să se pună în acord cu istoria - pe care o siluieşte.

Regizorul insistă, din păcate, asupra disponibilităţilor textului de a radiografia obsesiile ideologiei comuniste, îngroşînd explicit, ori de cîte ori i se oferă prilejul, **aceste** sugestii din parabola lui Băieşu. Dresoarea va opera, desigur, cu o seceră şi un ciocan, va riposta în contrapunct cu tema musorgskiană imaginată de fantome, amintind agresiv "Internaţionala". Este şi motivul pentru care cîteva voci mai mult sau mai puţin critice şi-au manifestat, după spectacol, inaderenţa la un text ce li se părea depăşit şi tezist. Personal, nu m-au deranjat accentele puse de Marius Olteanu, deşi admit că în absenţa acestora spectacolul ar fi impus să-i fie decriptată coerenţa printr-un efort asociativ mai fructuos, pe mai multe coordonate - simultan -, şi nu prin revelarea univocă a antitotalltarismului comunist. Scrisă pentru a servi (de fapt, implicit) în subtext şi acestei obsesii, **Dresoarea de fantome** verifică, prin modalităţi dramatice, natura raportului dintre exigenţele oricărui regim politic şi istorie - ca reper adaptabil.

Dacă în primele scene Dana Ilie nu izbuteşte "să scape" de reflexele rolurilor precedente, intrînd în scenă parcă nepregătită să rostească sec replicile, cu o mai mare economie de

mijloace gestuale, cl încă declamatlv, puţin cîntat, fără însă a crea sentimentul că-şi joacă perfid rolul, actriţa dă suflu, deodată cu schimbarea la faţă a personajului, unei întruchipări exponenţiale, de o excepţională sugestivitate dramatică. Este fără îndoială una dintre partiturile mari ale Danei Ilie, ea susţinînd un rol extenuant, în care brutalitatea se împleteşte cu viclenia, cu micile farse cinice, cruzimea cu drăgălăşenia mincinoasă, beţia de putere şi sadismul cu histrionismul, actrita concentrînd, în evoluţia **personajului** său, rîvna monstruoasă a mai multor **personaje** de a răbufni sălbatic la suprafaţă. Un rol exemplar realizează şi Lucian Prodan, mereu nedumerit şi în defensivă, ripostînd arareori la cruzimile Dresoarei, dar retrăgîndu-se ulterior, uimit, copleşit. I se poate reproşa finalul, în care, după uciderea Dresoarei de către fantome, Paznicul se descătuşează patetic proclamînd libertatea fantomelor, riscînd să creeze un clivaj logic, din păcate nespeculat dramatic de regizor, între cei doi termeni. Ceea ce ar fi adăugat o nuanţă tragică spectacolului este pe punctul să fie receptat ca ridicol, din moment ce Paznicul pare să trăiască un moment de sinceră iluminare şi eliberare, nesesizînd - intim - ciocnirea logică. Ironia dramaturgului e luată în serios...

Cu mici retuşuri sau fără ele, consider că **Dresoarea de fantome** în viziunea lui Marius Olteanu se impune oricum ca o realizare scenică antologică a piesei lui Ion Băieşu.

SEBASTIAN VLAD POPA

PARALELE CARE SE ŞI ÎNTÎLNESC...

VICLENIILE LUI SCAPIN de Molière • TEATRUL DE STAT "CSIKY GERGELY" DIN TIMIŞOARA • Data premierei: 16 ianuarie 1993 • Regia: Laurian Oniga • Scenografia: Nagy Krisztina • Distribuţia: Higyed Imre (Argante), Matray László (Géronte), Demeter András (Octave), Orbán Attila (Léandre), Hozó Eva (Zerbinette), Hozó Márta (Jacinte), Makra Lajos (Scapin), Sütő Udvárl András (Silvestre), Ferenczy Annamaria (Nérine), Majorán Attila (Carle).

Dacă, pentru un actor, a juca într-o limbă total necunoscută este o întreprindere cel puţin temerară, nu la fel stau lucrurile cu un regizor pus într-o situaţie oarecum similară. În cazul în care acesta doreşte să monteze în altă limbă decît cea maternă, faptul în sine nu constituie un impediment. O situaţie specială e cea a regizorului Laurian Onlga. Ea ţine mal mult de destinul propriu al ex-angajatului Teatrului Naţional din Timişoara decît de opţiunea sa reală pentru un teatru de limbă maghiară, limbă total străină d-lui Onlga, după cum singur declară. Cu toate acestea, judecînd prin prisma primei sale montărl de la Teatrul "Csiky Gergely", şi anume **Gratll** de Göncz Árpád (aceasta fiind şi piesa cu care Instituţia s-a prezentat la Festivalul "Caragiale"), cooptarea în trupă a regizorului Laurian Oniga poate fi socotită inspirată.

Al doilea spectacol al său aici are ca punct de plecare - însă doar atît - o piesă clasică: **Viclenille lui Scapln** de Molière. De fapt, regizorul construieşte o a doua piesă, întrucîtva paralelă cu aceea cunoscută. În atare situaţie, el avea de ales între a încerca să refacă spectacolul epocii, mizînd pe restaurarea atmosferei tipice, şi a recurge la tehnica actualizării. Laurian Oniga a optat pentru a doua variantă. Molière ni-l prezintă pe Scapin ca pe un valet inteligent şi pus pe şotii, jucînd renghi după renghi stăpînului său. Regizorul timişorean aduce personajului valenţe noi şi destul de surprinzătoare. Potrivit concepţiei sale, Scapin (Makra Lajos) devine un fel de clovn-acrobat suspendat de un fir la mare înălţime. Soluţia de **a aduce în scenă, alături de personajele din text**, un grup de copii ai **zilelor noastre**, îmbrăcaţi viu colorat şi modern, complică însă perceperea exactă a simbolului; jocul lor se desfăşoară în general independent de cel al actorilor. Gardurile dispuse în semicerc ce delimitează cele două teritorii pot fi interpretate şi ca o cuşcă pentru eroi, care le escaladează, pe parcursul spectacolului, într-o direcţie sau alta. Starea de captivitate se resimte (ori se percepe) mai ales în situaţiile de disperare, cînd accesul spre inocenţă devine imposibil. Terenul de joacă a fost inventat de regizor şi de scenografa Nagy Krisztina fie din dorinţa de a sugera distanţa dintre lumea celor mici şi cea a oamenilor mari, fie în intenţia de a pune alături (dar tot spre a sublinia contrastul) lumea lui Molière şi lumea noastră. Sugestia din falsul final, în care Scapin apare ca "prietenul copiilor" (venind spre rampă cu ei de mînă), e destul de laterală faţă de text, aşa că o trecem la capitolul "exagerări". Finalul real propune o victimizare a personajului titular: căderea cortinei înseamnă pentru el moartea. Oricum discutabilă rămîne motivaţia prezenţei unui "taraf", care abordează cînd şi cînd, ca leitmotiv, o melodie tristă.

Toate cele trei acte sînt comprimate în unul singur (se joacă fără pauză). Cea mai mare parte din primul act se desfăşoară într-un întuneric aproape deplin (doar cîteva lanterne sînt responsabile cu... misterul). Abia cînd în scenă se face lumină înţelegem că versiunea lui Laurian Oniga e una curajoasă; de altfel, întreaga reprezentaţie de la Teatrul Maghiar din Timişoara sugerează drumuri paralele care cînd se întîlnesc e bine.

MIHAI CLAUDIU CRISTEA

„UNDE FUGIM DE ACASĂ ?“

(MARIN SORESCU)

*****
la un spectacol eveniment

****
la un spectacol ce nu trebuie pierdut

***
nu trebuie chiar să fugiţi dar e bine să mergeţi la acest spectacol

**
dacă tot vreţi să fugiţi de acasă...

*
fugiţi, dar pe propria răspundere

Numele criticilor urmează, după cum se observă, ordinea alfabetică: o "căsuţă" necompletată nu înseamnă altceva decît că spectacolul nu a fost văzut de criticul respectiv.

	MAGDALENA BOIANGIU	CRISTINA DUMITRESCU	ALICE GEORGESCU	VICTOR PARHON
Năpasta de I.L. Caragiale Teatrul Naţional		***	**	
Familia lui John de S. Gray Teatrul Naţional	****	**	***	
Copacul cu iluzii (trei piese româneşti din sec.XIX) Teatrul Naţional	**		**	
Rivalii de R.B. Sheridan Teatrul Naţional		*	**	
Părinţii teribili de J. Cocteau Teatrul Naţional	**		**	
La adăpost (Home) de D. Storey Teatrul Bulandra	**	**		**
Teatrul comic de C. Goldoni Teatrul Bulandra	***	***	***	
Cosma dramatizare de J.P. Le Garrec după P. Istrati Teatrul Odeon	*	*	*	
Teatrul-seminar de P. Ţuţea Teatrul Odeon		***	***	
Richard III de W. Shakespeare Teatrul Odeon	****	****	****	****
Actori şi trădători de T. Stoppard Teatrul Nottara	**	***	**	
Arşiţa şi viscolul de M. Ispirescu Teatrul Nottara	***	***	***	***
Jacques şi stăpînul său de M Kundera Teatrul Mic	****	****	***	****
Elogiul nebuniei de D. Solomon Teatrul Evreiesc de Stat	***		***	
Ivan Turbincă de A. Popovici după I. Creangă Teatrul "Ion Creangă"	*	**	*	
Goi în faţa destinului după T. Popescu Theatrum Mundi		**		**
3 din 5 spectacol-coupé cu texte de M. Vişniec,S. Mrozek, E. Ionesco Studioul ATF	**		**	
Bertoldo la Curte de M. Dursi Studioul ATF	**	**	**	

SECRETARUL LITERAR ARE CUVÎNTUL

AŞTEPTÎNDU-L PE PURCĂRETE

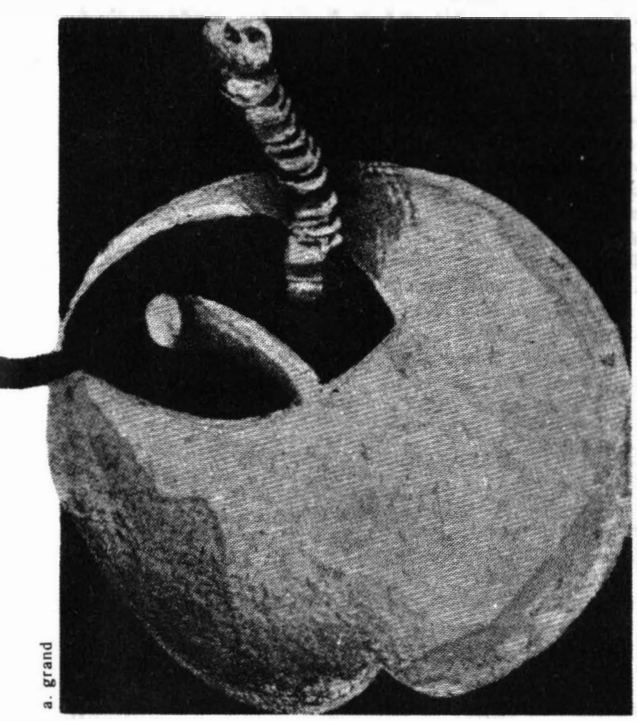
Ce tristeţe în teatrele din ţară, domnilor! Actorii tineri, dornici să se afirme - dar ce spun, dornici?, grăbiţi, cu ochii peste gard, la vecinii de la Naţional, de la Bulandra, de la Craiova -, întreabă cu o candoare neprefăcută: la ei de ce vin Ciulei, Pintilie, Andrei Şerban, Purcărete? Şi la noi de ce nu? Noi de ce să lucrăm cu puştiul cutare sau cu baba cutare? Cei bătrîni, înţelepţi şi realişti zîmbesc cu înţeles: las'că vin ei şi ăla mare! Pînă atunci, hai, să nu stăm, să urnim un munte ca Shakespeare ăsta sau să punem umărul la Mazilu, să vedem ce iese... Regizorul e cam "cruduţ", dar noi să fim pe-alci, prin preajmă, să nu-l părăsim...

- Ei, na! - aud -, cum aţi vrea voi să ne afirmăm fără un mare regizor?

- Dar bine - dau să zic -, nici ei n-au fost toţi mari dintotdeauna. Au ajuns. Ciulei era cu cinci ani mai mare ca Rebengiuc şi colaborează de mult, de cînd aveau 30 de ani. Au "crescut" împreună şi împreună au devenit celebri. Sau Clody Bertola cu Pintilie, Cotescu, Vali Seciu sau Leopoldina Bălănuţă cu Tocilescu sau cu Cătălina Buzoianu, Ştefan Iordache sau George Constantin, Adrian Pintea sau... Cu Dan Micu sau cu Dembinski...

- Ca să devii important, trebuie să joci! - aud.

- Să joci, dar nu oricum! Să joci în piese importante, scrise de autori mari! Şi cu regizori importanţi şi buni!



a. grand

- Şi în absenţa lor?! Ce facem în absenţa lor?

Întrebare dramatică. Zgudultoare. Fără răspuns!

- Păi, hai să judecăm - le-am răspuns tinerilor mei colegi. În ţară sînt peste treizeci de teatre. Fiecare scoate cel puţin patru premiere pe stagiune (unele chiar cinci-şase). Asta face aproape 150 de premiere. Cîţi regizori de linia întîi avem? Cinci? Şapte? Zece? Fie! Cîte spectacole pot regiza ei într-o stagiune? Unul? Două? Trei? Fie! Asta înseamnă treizeci!

Cîte din acestea sînt victorii certe, cîte pot fi de mijloc sau parţial reuşite? Zece? Fie!

Are la ora aceasta România zece, barem zece premiere foarte bune? E discutabil.

Cine "acoperă" regizoral restul de 120 de premiere? Păi, hai să vedem! Regizorii din linia a doua - cei pomeniţi, între cei buni, mai pe la coadă. Să fie şase? Cîţiva mai vin "de-afară" - nu mulţi.

Au reintrat, în forţă, pensionarii. Dar cîţi sînt şi aceştia? Poate zece? Urmează actorii-maeştri din fiecare colectiv. Cei care au jucat mult, au activitate artistică şi veleităţi regizorale.

Să spunem că în fiecare colectiv există un asemenea actor, deci se mai rezolvă o premieră-două în fiecare teatru. Vin la rînd "alte profesii", atît de luate peste picior la noi (pe cînd la americani pune în scenă şi agentul literar, şi pompierul sau croitoreasa, cu condiţia să dovedească talent şi pricepere!).

Şi?

Ei bine, mai rămîn tinerii! Studenţii-regizori din anii III şi IV. Ei ar trebui să muncească în teatre! Acolo, numai acolo, la locul de muncă vor afla ei într-adevăr cu ce se mănîncă această diabolică meserie. Dacă vor fi ajutaţi, dacă trupele vor fi cooperante, s-ar putea, cine ştie, ca unele din ele să devină pepiniere pentru alţi Ciulei, Pintilie, Andrei Şerban.

- Dar noi? Noi ce să facem pînă atunci? - mă întreabă retoric tînărul meu coleg.

- Să citim, să învăţăm, să medităm, să jucăm, dacă se poate cu plăcere, în faţa unor săli pe jumătate pline, sau pe jumătate goale... Să trudim în aşteptarea marilor roluri şi a marilor spectacole.

- Sună cam demagogic. Şi dacă ne degradăm aşteptînd?

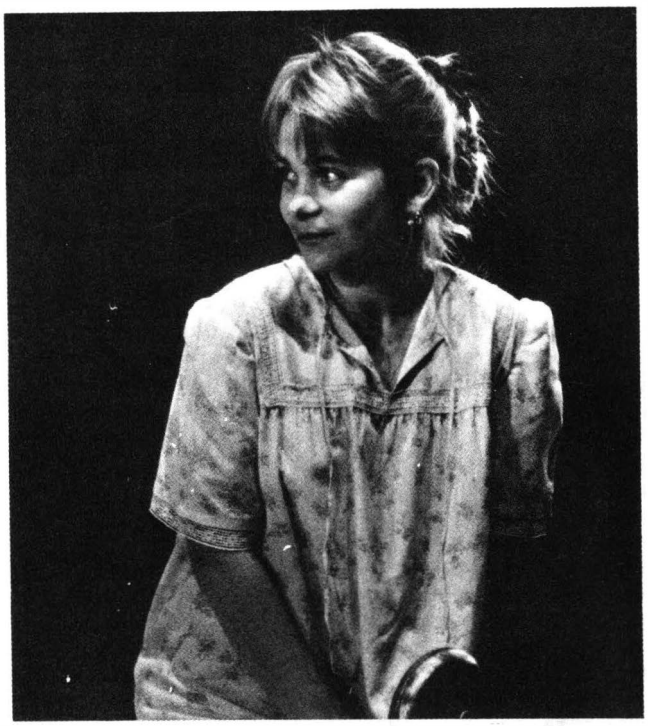
- Posibil. Dacă ai altă soluţie, spune-mi. Cît priveşte degradarea, rugina, ea se aşază mai ales pe spaţiile fără muncă. A, dacă aşteptarea noastră se consumă în faţa paharelor de vodcă şi în nesfîrşitul fum de ţigară, în bîrfe mărunte... Altminteri, nu văd de unde ar veni degradarea.

- Noi îl aşteptăm pe Purcărete! Ori ei, ori nimic! Să vină, să ne vadă, să ne placă, să ne distribuie, să avem succes, să plecăm în... în Brazilia. Întîmple-se orice, numai să vină Purcărete!

Aşteptîndu-l pe Purcărete...

ELISABETA POP

ANCA SIGARTĂU: "Succesul mă bucură şi mă sperie"



A absolvit I.A.T.C. în 1989 la clasa prof. Dem Rădulescu; a primit repartiţie la Piatra Neamţ, unde a stat doar două luni. După revoluţie, prin concurs, a devenit actriţă a Teatrului Bulandra, unde joacă în **Deşteptarea primăverii** şi **Visul unei nopţi de vară**, în regia lui Liviu Ciulei.

■ **Ce te-a determinat să alegi teatrul?**

□ În timpul liceului făceam parte din corul "Voces Primavera", cu care am prezentat două spectacole de music-hall la Opera Română. În timpul unei repetiţii, Gelu Colceag m-a întrebat dacă nu vreau să dau la teatru. Mă pregăteam pentru A.S.E., dar, după un timp, domnul Colceag a revenit cu întrebarea. Munca de scenă fiindu-mi într-o oarecare măsură familiară, am început să mă pregătesc pentru I.A.T.C. Dacă nu aş fi intrat de la prima încercare, eram hotărîtă să nu mai insist.

■ **Poţi să indici un moment foarte important în evoluţia ta profesională? Ce a însemnat întîlnirea cu Liviu Ciulei?**

□ Primul moment a fost cînd am absolvit Institutul. Apoi, fericirea de a-l întîlni pe Liviu Ciulei, întîlnire care m-a marcat puternic, m-a schimbat, cred, într-un om mai bun. Cînd auzeam vorbindu-se despre dumnealui, mi se părea cuvinte mari, cu atît mai mult cu cît, pentru mine, Liviu Ciulei era istorie, era istoria teatrului. Şi deodată m-am întîlnit cu el faţă în faţă. Şi m-a distribuit în Puck... A fost un mare dar de la Dumnezeu, care îmi dă dreptul să spun că, din acest punct de vedere, sînt o actriţă fericită. Relaţia dintre mine şi regizorul Liviu Ciulei, aşa cum s-a conturat pe parcursul întregii colaborări, a fost una de dragoste, totul a fost frumos şi curat. Dar, orice aş spune, cuvintele ar fi sărace.

■ **Ce calităţi crezi că i se cer unui actor modern pentru a-i juca astăzi pe clasici?**

□ Răspunsul l-a dat cîndva d-l Ciulei:"Dacă vrei să joci un spectacol modern, încearcă să-l faci clasic". Aceasta este acum şi părerea mea.

■ **Crezi că poate exista un dialog sincer între critic şi artist? Ai avut de învăţat de la critica de teatru?**

□ Sigur, şi chiar cred că trebuie să existe un dialog sincer cînd este vorba de critica eficientă, constructivă, care ajută actorul. E atît de simplu să desfiinţezi un om, un artist, un spectacol! Mai greu este să-l ajuţi, să-i sugerezi ce ar trebui să facă pentru a fi mai bun în următorul spectacol. Cînd se întîmplă ca din opinia cronicarilor dramatici actorii să aibă de învăţat, atunci critica e chiar aur. Eu am avut de învăţat din ce s-a scris despre mine, în acest sens ajutîndu-mă mult Ileana Lucaciu, care, chiar atunci cînd nu i-a plăcut interpretarea mea, a reuşit să-mi sugereze ce e de făcut.

■ **Cît de importantă este, după părerea ta, cultura actorului în elaborarea unui personaj?**

□ Nu cred că se poate juca bine în lipsa unui bagaj cultural. Ştiu însă că se poate şi minţi credibil în întruchiparea unui personaj Dar cred că ar fi frumos ca actorul să fie un om de cultură. În orice caz, dacă actor poţi fi fără cultură, artist nu poţi fi niciodată.

■ **Care crezi că este locul ce i se cuvine teatrului în societate?**

□ Cred că i se cuvine locul de vîrf. Faptul că omul pleacă de la teatru transformat în bine, cu alte gînduri, cu speranţe, mi se pare cîştigul cel mai mare. Teatrul are rolul pe care ar trebui să-l aibă medicina; aşa cum aceasta se ocupă de bolile fizice ale oamenilor, noi ne ocupăm de vindecarea lor psihică. Şi dacă nu se întîmplă aşa, boala se va manifesta din ce în ce mai grav, nu peste mulţi ani.

■ **Cum este relaţia ta cu publicul?**

□ Atunci cînd publicul e fericit, sînt şi eu fericită. Dacă reuşesc să-i fac pe spectatori să mă asculte cu interes, să-l duc în lumea personajului pe care-l interpretez, atunci înseamnă că am reuşit. Dacă-i "păcălesc", am reuşit. Cum spunea domnul Ciulei: "este singura meserie în care se minte în slujba adevărului".

■ **Ce înţelegi printr-un public bun?**

□ Un public receptiv, dornic şi dispus să primească ce-i oferi şi să ia parte la joaca ta, să vrea şi să reuşească să fie dus în lumea noastră...

■ **Crezi că actorul trăieşte mai multe vieţi?**

□ Da. Şi nu trăieşte trei vieţi pentru că joacă trei roluri, ci trăieşte o mie de vieţi pentru că are o mie de spectacole.

■ **Cum simţi succesul?**

□ Mă bucură şi mă sperie. E o mare împlinire cînd o mulţime de oameni se bucură şi te aplaudă. Consider că am succes cînd reuşesc să-i fac pe spectatori ca, măcar două ore, să uite de necazuri, de mizerii... Şi cred că dacă cineva mi-ar oferi împărăţia Chinei, eu nu m-aş bucura mai mult ca atunci cînd am succes. Şi mă sperie pentru că, dincolo de responsabilitatea şi de obligaţiile pe care ţi le pune în cîrcă, numai succesul este contestat. Eşecul e întotdeauna unanim acceptat, dar cînd ai succes, există măcar cîteva voci împotrivă...

■ **Ai simţit eşecul în carieră?**

□ Da, dar numai acel gen de eşec cînd simţi că spectacolul nu merge bine, că nu eşti în cea mai bună formă de joc, cînd n-ai ajuns la capăt. E firesc să se mai întîmple şi aşa, nu sîntem maşini... Dar în general, sînt un om norocos, n-am prea avut eşecuri.

■ **Ce ai face dacă ai fi dată afară din Teatrul Bulandra?**

□ Aş face o cantină de caritate pentru copiii sărmani şi aş deschide o grădiniţă particulară. Dar asta pot s-o fac şi dacă nu mă dau afară!

■ **Eşti o mamă fericită?**

□ Da. La 25 de ani am doi copii sănătoşi, ce mi-aş putea dori mai mult?

■ **Dar dacă ai fi numită directoarea Teatrului Bulandra, ce ai face?**

□ Dacă spun... mă dau afară!

CLARA MĂRGINEANU

TEATRUL ÎNTRE BOEMĂ ȘI RIGOARE

În lumina reflectoarelor orice întrebare complementară dispare. Atunci nu mai există decît o singură lume în stare să ne captiveze (sau nu), să ne intereseze pînă la a ne uita propria identitate sau numai pînă la satisfacerea unei vechi curiozități, provocată de diversitatea vieții. Abia cînd ne desprindem din cercul magic și ne îndreptăm spre casă în mintea noastră își fac loc întrebările... de viață: Oare cum trăiesc actorii? Viața lor e la fel de stresată ca a noastră? Își permit ei o existență cu totul diferită?

Așadar, am pornit și am întrebat (pe cine s-a întîmplat să ne lasă în cale):

Cum este percepută astăzi boema?

ION CARAMITRU:
DE BOEMĂ ȚIN FARSELE

- Boema e alcătuită din întîmplările vieții secrete, care les din cînd în cînd, din întîmplare, la lumină fără nici un fel de pregătire. Boema pariziană s-a identificat cu modul de a exista al artiștilor de la sfîrșitul secolelor XVIII și XIX, cînd familia de artiști avea un anume tip de a viețui. În teatru există un regulament foarte strict, iar încălcarea lui nu duce la boemă, ci la conflict. Pentru că o întîrziere la un spectacol sau venirea într-o stare nepotrivită (ameți de băutură), întîrzierea sau absența de la repetiții etc. nu sînt deloc aspecte de boemă, ci de cumplită indisciplină.

De boemă pot ține întîmplările hazoase dintr-un spectacol. Farsele, de pildă, sînt unele din întîmplările (premeditate, sau provocate - de trecerea unei pisici prin scenă, de exemplu) cele mai amuzante; cele mai tari ni se povestește că s-au făcut pe vremuri. Jules Cazaban era campionul farselor. Una, celebră, îl are ca erou pe actorul Adrian Georgescu, care a trebuit să intre într-o singură după-amiază într-un rol, pe vremea cînd doamna Bulandra era directoarea Teatrului Municipal. Se juca Răzvan și Vidra, piesă în versuri; Răzvan era jucat de Septimiu Sever. Actorul care interpreta rolul Vestitorului s-a îmbolnăvit. Doamna Bulandra, care a avut ambiția - în timpul directoratului ei - să nu suspende nici un spectacol, l-a chemat pe Adrian Georgescu, l-a dat... vestea (erau două pagini de text în versuri!) și l-a spus: "Nu mă interesează, te descurci". Ceilalți actori n-au știut nimic decît seara, la cabină. Ei ajunseseră deja cu spectacolul acesta la multe farse, era legată chiar de Vestitorul respectiv, care nu are nume propriu; într-o zi, la sugestia lui Cazaban, Septimiu Sever, care îl juca pe Răzvan, îl zisese titularului de rol: "Mulțumesc, voinice,/Dar pe nume cum îți zice?". Sigur, asta nu era în piesă, fapt ce l-a zăpăcit pe celălalt. În seara cu pricina, Adrian, care știa povestea, s-a rugat de Cazaban și de Sever să-l lase în pace, pentru că și așa nu știe cum o să se descurce. Vorbise cu sufleriul, mai învățase și el ceva, mă rog, s-a descurcat, cu chiu cu vai a ajuns la capăt, leoarcă de transpirație. Dar bine-înțeles că nu l-au iertat, și Septimiu l-a zis: "Mulțumesc,voinice,/Dar pe nume cum îți zice?". La care el a răspuns foarte simplu: "Adrian Georgescu!". I-a îmbolnăvit de rîs, încît ceilalți au fost nevoiți să lasă din scenă.

- Dar acum, cînd umorul, cu toate avatarurile lui, pare să ne fi uitat, se mai fac farse?

- Sigur, dar sînt greu sesizabile de către public. Se întîmplă să te trezești în mijlocul unei scene de dramă cu un gest anume, care semnifică și evocă o amintire comică, o poveste depănată în cabină, spre exemplu, înaintea spectacolului. Te umflă rîsul, nu mai știi cum să te redresezi. Cum e farsa pe care am moștenit-o din tată-n fiu - ni s-a făcut, o făceam la rîndu-ne... -, prostul banc pe care-l faci tînărului abia venit în teatru, naiv și timid, care stă în cabină cu maestrul și este complexat puțin, dar în același timp fericit. Maestrul întreabă, îmbrăcîndu-și costumul: "Da' cînd ai terminat? La ce clasă? Cu ce rol? Și ce colegi ai mai avut?". Și ăla răspunde mereu, cu două mii de amănunte. Apoi, o ultimă întrebare: "Și cu ce notă ai absolvit?" "Cu zece" - vine răspunsul. "Serios?! la închele-mă la nasturi!".

ALEXA VISARION:
BOEMA PRESUPUNE RELAXARE

- Eu n-am cunoștință despre așa ceva. Nu știu, ceea ce nu înseamnă că nu ar putea să existe...

Deocamdată trăim o perioadă de chin și de căutări, iar pentru boemă, dacă va veni, va trebui să mai așteptăm ceva timp...

Putem vorbi despre existența unei solidarități în privința apărării valorilor în lumea teatrului, și cred că de aici a venit tăria acestei arte, în ultimii 50 de ani. Dar ca să vorbim despre boemă, este prea mult. Pînă acum lupta s-a purtat împotriva cenzurii, iar acum pericolul este cel al comercializării. Ca să putem fi atrași de o viață boemă trebuie să avem o anume stabilitate financiară, cea care permite... jocul. Tentația către boemă cred că există; nu însă și condițiile necesare. Pentru că, vedeți, obiectivul artiștilor, în acest caz, nu poate fi unul strict personal, ci apărarea unui climat care să le permită o viață... boemă. Or aceasta presupune un climat de relaxare pe care noi nu-l avem. Mai întîi să-l cîștigăm, apoi... să-l apărăm.

DIANA LUPESCU:
O PERIOADĂ DE EXCITAȚIE AFECTIVĂ

- Eu nu am prins epoca aceasta, de boemă artistică. Poate, dacă stau să mă gîndesc bine, s-a întîmplat pe vremea repetițiilor la două spectacole. Unul a fost Păguboșii, montat la "Nottara", celălalt - un spectacol pentru Televiziune, realizat de Dan Necșulea în urmă cu niște ani buni - să fie zece?! -, cînd vreme de o lună, am stat la Bran, rupți complet de viața de zi cu zi care te marchează în sens negativ, te stresează. A fost o experiență excepțională, de neuitat! În timpul acestor repetiții s-a creat o atmosferă de intimitate, de ieșire din timp; altminteri, în afara spectacolelor, artiștii nu prea se adună - doar dacă n-au familie. Eu văd boema ca pe o perioadă de excitație afectivă, în care ieși din tine ca individ al societății și devii o individualitate a acelui mic colectiv, creat parcă anume.

DINA COCEA:
PE VREMURI ERAU OAMENI DEȘTEPȚI

- Cînd eram foarte tînără, eram tentată să les noapte de noapte. Făceam șuete pînă la cinci dimineața, dar nu se pomenea, ca acum, să te îmbeți; ne adunam artiști, gazetari, erau oameni deștepți cu care îți făcea plăcere să stai de vorbă. Nu erau nici scălîmbăielile de acum, nici muzica asta gata să-ți spargă timpanul; nu, erau distracții inteligente. Dar apoi, cînd am început să fiu foarte atentă cu meseria mea, nu mă mai culcam tîrziu, impunîndu-mi o anume disciplină pe care o consider absolut necesară în această profesie. Talentul e un dat de la natură, ai aptitudini pentru ceva anume, dar pentru a te desăvîrși trebuie să-ți impui această rigoare a vieții.

MIRCEA DIACONU:
BOEMA COSTĂ

- Viața noastră este mai mult browniană decît boemă. Ceea ce poate să pară boemă este doar o doză de frivolitate, pentru că boema costă. Nu și-o poate per-

mite oricine. Pe cînd frivolitatea... este întotdeauna la îndemînă. Aş putea spune că "pe vremea mea" nu era chiar aşa, chiar atîta. Poate că oamenii le-au pierdut pe cele sfinte...

De cînd mă ştiu, din prima clipă în care am păşit în această lume..., lumea mea, mi-am dorit să fug şi, de fapt, în felul meu, am fugit tot timpul. Ce mă sperie cel mai tare şi mă face să fug este falsitatea profesională şi faptul că mediocritatea se vinde ambalată într-un sol de emfază (absolut stingheritoare), într-o formă calpă (de nesuportat). Dacă aş putea arăta aceşti termeni, jucînd, cred că m-aţi înţelege mai bine...

VICTOR ERNEST MAŞEK:
UN ATENTAT LA INTELIGENŢA TRUPULUI

- Viaţa boemă trăieşte sub imperiul aleatoriului şi al imediatului; este o viaţă dezordonată, nedisciplinată, neconstruită, care curge la voia întîmplării, fără problema zilei de mîine. Nu numai artiştii sînt boemi, uneori şi politicienii sînt boemi - sau, mai bine zis, sînt beţivi fără să fie boemi. Oricît ar părea de ciudat, cad cu precădere în mrejele unui asemenea mod de viaţă mai ales persoanele care ar trebui să-şi clădească viaţa sistematic. O carieră artistică este legată în primul rînd de personalitate, talentul e doar punctul de plecare, este motivul pentru care porneşti la drum; un talent neconvertit în profesionalitate nu are durată. O carieră artistică se construieşte şi presupune premeditare, înseamnă disciplină şi a şti încotro te îndrepţi. Or, din păcate, o viaţă boemă este asemenea unei corăbii cu pînze care pluteşte în derivă pe un ocean de alcool; pluteşte spre nicăieri, fără să ştie exact unde vrea să ajungă sau, chiar dacă ştie, nu ajunge la nici un ţărm, e la cheremul celei mai mici furtuni. Ca să ajungă în portul ei, această corabie trebuie să-şi ia o busolă, să-şi ridice pînzele şi să stea... trează.

Sigur că au fost şi personalităţi pentru care toxinele create de alcool au fost benefice, momentan, aşa cum pentru bolnavii de ftizie toxinele din corp creează o stare de surescitare. Dar starea aceasta de excitare şi, să zicem, de creativitate, este de scurtă durată. Pentru că pericolul cel mai mare al acestei vieţi este caracterul ei dezordonat, care - cel mai adesea - duce la ratare, prin neîncărcarea ritmică a bateriilor. Bateriile native se reîncarcă prin profesionalitate, prin muncă, prin antrenament. Expresivitatea unui corp agil, inteligent nu se conservă cu nopţi pierdute. Este cu totul dezarmant să constaţi că actriţe foarte frumoase, foarte expresive ajung - în nu mai mult de zece ani - de nerecunoscut, ignindu-ne privirile cu un corp inexpresiv, incapabil să convertească ideile în forme palpabile. În Occident, unde actorul nu este angajat pe viaţă - era să zic şi pe băutură - menţinerea în formă este vitală. La noi, cîţi îşi conservă această inteligenţă a trupului şi a mişcărilor, cîţi îşi conservă glasul prin vocalize? Deci, pericolele uriaşe ale boemei sînt alcoolul şi nopţile nedormite! După şase, şapte, zece ani de boemă apar feţele buhălite, inexpresive, substituindu-se irevocabil chipurilor care au fost lumina unor scene. Ochii injectaţi de alcool şi creierul aplatizat de valurile de băutură, nopţile pierdute, toate-toate se înscriu pe chip, estompînd capacitatea de expresie iniţială. Nu vreau să introduc eu prohibiţia, mai ales în lumea artistică; ar fi absurd! Numai că este timp de trăit şi timp de beţivit.

- Dar cine poate să le separe cu strictеţe? Este suficient reglajul interior?

- Vedeţi, boema apare, pentru cei din afara acestei lumi, drept acea minunată stare de poveste, "noaptea vesel, ziua trist", o viaţă uşoară, de poezie, de glorie, cu nopţi petrecute în cluburi, în localuri celebre - o mare atracţie. Dar ea este astfel numai pentru cei din afară, care nu înţeleg (deşi uneori se închipuie prieteni ai artiştilor) că, atrăgîndu-i spre o asemenea viaţă, le fac cel mai mare rău. Nenorocirea este că mulţi, foarte mulţi dintre artiştii de mare talent se pierd pe drum. O carieră nu este o stare, ci un drum spre! Dar, din nefericire, aşa cum cafeneaua literară era sediul poeţilor la Paris, cîrciuma, la noi, a devenit locul artiştilor.

- Nici ideea "Cafe-ului Nottara" nu a pus ceva, altceva în loc?

- Nu! Fiind un local public, nu poţi să închizi uşa; şi vin toate scursorile bulevardului - atmosfera este cu totul promiscuă. Sigur că, într-un colţ, ai să vezi mai mereu înghesuiţi cîţiva actori care beau o vodcă şi mai stau de vorbă, dar în condiţii improprii. Nu poate fi vorba de o atmosferă plăcută, de club. Şi mie mi-ar plăcea să găsesc un loc unde, în faţa unui pahar de coniac (deşi nu sînt deloc băutor), să pot sta de vorbă cu cineva despre un text, despre un spectacol. Nu găsesc nicăieri o "Capşă" unde să vreau să intru. Şi asta ţine de redarea condiţiei materiale a boemei. Pentru că nu ajunge numai să fii sărac, dar cu sufletul plin; mai trebuie să găseşti şi cîrciuma sau cafeneaua aceea civilizată, cu preţuri rezonabile, cu o cafea ieftină etc. Cert este că nu mai poţi găsi nicăieri climatul acelor cafenele bucureştene... Sigur că erau legate de alt tip de viaţă, de relaţii diferite: lumea nu era atît de angoasată, atît de împărţită în tabere, grupuri şi grupuleţe, atît de suspicioasă!

ŞTEFAN BĂNICĂ jr.:
PE PETER O'TOOLE ÎL PĂZESC OAMENII GUVERNULUI

- "Dincolo" oamenii ştiu să-şi respecte valorile. Nu-i un secret pentru nimeni că Peter O'Toole bea. Nu sînt de acord cu lumea care îl bîrfeşte pe acest motiv; pentru că pe mine nu mă interesează viaţa lui particulară, "boema", dacă vreţi, din spatele ecranului. Mă interesează numai ce face pe scenă, în film, în meseria lui. Dacă este mare, îl tratez ca atare! Ei bine, el nu este lăsat să cadă pe stradă sau pe sub mese; nu mai ţin minte exact unde am citit, deci nu ştiu precis dacă erau chiar de la guvern, dar are oameni care sînt plătiţi pentru ca el să nu apară în asemenea ipostază: în momentul în care depăşeşte măsura este luat şi dus unde nimeni nu-l vede. Pentru că Peter O'Toole este o mare valoare şi trebuie să apară numai în această lumină. E alt mod de a gîndi! E altceva! Noi în primul rînd trebuie să ne schimbăm modul de a gîndi şi apoi modul de a trăi, ceea ce... va veni de la sine!

Anchetă realizată de
[redacted] OLIVIA ŞIREANU CHIRVASIU

P.S. Dacă n-am reuşit, împreună sau separat, să formulăm o definiţie prea clară a termenului, şi nici să înfăţişăm aici "scene" sau tablouri dintr-o (şi despre o) asemenea viaţă, nu este numai pentru că ne lipseşte un Henri Murger al lumii teatrale româneşti, urmat îndeaproape de un Puccini... Dar s-ar putea ca însuşi izvorul de inspiraţie să nu conţină apa pe care o căutăm. Sau, pur şi simplu, sîntem prea aproape. Paul de Saint-Victor scria în necrologul lui Murger: "...timpul trecînd, tonurile crude se îndulcesc, tentele întunecate se luminează. Pe măsură ce s-a despărţit de boemă i-a sesizat poezia. Atunci tenebrele prind viaţă, asperităţile se tocesc, nu ne mai întîmpină un colţ de lume împovărat de foame şi de boală, ci o Arcadie lipsită de griji".

Fără să ne mai propunem să vorbim despre boema din teatrul nostru, într-o zi ne vom trezi, poate, vorbind despre o anume Arcadie...

O CRIZĂ A BALETULUI?

Floria Capsali în "Demoazela Mărioța"

Urmărind mutările grăbite ale "pieselor principale" din baletul românesc - Oleg Danovski, care, dorindu-și toată viața să fie novator, se mulțumește cu creațiile clasice pe care i le pretind impresarii străini, Adina Cezar, care își mută compania de la Opera Română la TES, Ion Tugearu, care își cedează compania colegului mai tînăr, Sergiu Anghel, în favoarea direcției baletului Operei, Raluca Ianegic, în căutarea de balerini ce pot să răspundă exigențelor unei tehnici moderne riguroase în cadrul companiei nou înființate la Teatrul Odeon, Alexa Mezincescu zbătîndu-se pentru fiecare nouă montare -, am căutat în acest nolan de vise, lupte și decepții, o certitudine, o rădăcină comună. Maeștrii noștri, profesorii sau profesorii profesorilor noștri învățaseră în, sau trecuseră, toți, pe la studioul Floriei Capsali. Acum, această creatoare de artă și stimulatoare de talente ne apare ca o forță ordonată și calmă, împăcată și senină.

- Fenomenul Floria Capsali a fost un fapt izolat, ca un meteor căzut într-un pustiu? **I-am întrebat pe Mitiță Dumitrescu, partenerul de viață și scenă și cel mai apropiat colaborator al ei, provocîndu-l la o discuție despre conjunctura în care a evoluat baletul românesc înainte și după al doilea război mondial, dar și după revoluție.**

Amintindu-și de anii de dinainte de război, Mitiță Dumitrescu jonglează cu nume de o amețitoare înălțime: Eliade și Arghezi, Jora și Enescu, Blaga și Volculescu, Perlea, Silvestri...

- Cu o puternică personalitate, cu talent deosebit, cu forță de muncă și ambiție, Floria Capsali obține în 1918 o bursă în străinătate. Concursul a constat dintr-un spectacol la care au participat toți candidații; Goga o trimite la Paris, unde avea să stea nouă ani și unde avea să studieze cu Enrico Cechetti, pe care îl contactează prin Nouvelle, secretarul lui Diaghilev, apoi cu Nicolae Legat, Leo Staats, profesor la Opera din Paris, italianul Saraco; urmează, ca auditoare, cursurile de estetică ale profesorului Bache, la Sorbona, și se întoarce în țară avidă să lucreze și să învețe și pe alții. Înființează un studio de balet, dă recitaluri și montează la Opera Română, inițiază cenacluri în care se întîlneau, pentru a dezbate probleme de artă, Arghezi, Marioara Volculescu, Radu Tudoran, Ov. Constantinescu, Dimitrie Anghel, Mac Constantinescu, Paul Sterian și alții. Ca profesoară avea o metodă proprie, ce unea școala franceză de balet cu cea italiană și cu cea rusă. Elevii erau pe măsura personalității Floriei: Mitiță Dumitrescu, unul dintre primii elevi, diplomat al Conservatorului de Arte și licențiat în filologie, Trixi Checals, student la Arte Plastice, Gelu Matei, student la Drept, Stere Popescu, student la Arhitectură, Nuți Dona, Marie Jeanne Livezeanu, Vera Proca, Tamara Caap, Gabriel Negri, mereu actualul Oleg Danovski. A studiat etnografia și folclorul cu prof. Dimitrie Gusti și mergea în documentare cu echipa lui Brăiloiu și George Breazu. A dorit să creeze dansul românesc scenic, realizînd o sinteză a pașilor de dans popular, în intenția ca dansul românesc de caracter să ajungă la nivelul celor spaniole, unguresti sau poloneze.

Împreună cu soțul ei, a elaborat stilul dansului românesc de caracter (scenic), fiind considerați de către critica teatrală creatorii baletului românesc; au montat spectacole pe muzică de Enescu, Jora, Paul Constantinescu, Silvestri, Zeno Vancea, Drăgoi. Realizau spectacole de euritmie, improvizații plastice după Eminescu, Arghezi, Blaga, Volculescu, Barbu, poeziile fiind recitate de Vraca, Emil Botta, Pop Marțian. Astfel au prins viață: Domnișoara Hus, Toamna, Prigoana, **tulburătorul** Acatist al Sfintei Paraschiva, Duhovnicească, Vreau să joc, **desăvîrșite la capătul unor lungi zile și nopți de propuneri, căutări, îndoieli.**

- Ca întotdeauna, trecerea cotidianului în artă suferă transformări serioase. În dans însă există două părți distincte: tehnica și arta. Tehnica, fiind o disciplină, poate fi învățată de oricine cu ajutorul voinței. "Totul depinde, desigur, de impresia primenită și de felul cum a fost prinsă imaginea, ea transformîndu-se potrivit aceluiași sentiment" - spunea Floria Capsali, la 50 de ani, într-un interviu luat de poetul și publicistul Ernest Verzea. Din păcate, nu mai există nimic filmat.

Și Mitiță Dumitrescu, care o numește pe Floria Capsali "un adevărat geometru al spațiului scenic", mai dă cîteva titluri de balete: Ctitoriețele, Claire de lune, Dans voievodal **(prezentat ca "lever de rideau" și de care interpretul își amintește cu emoție: "Am vrut să fiu ca Ștefan cel Mare tînăr"),** Nuntă în Carpați, Carnavalul, La piață, Demoazela Mărioța...

Dar tăvălugul postbelic a trecut și peste balet. Dansul, ca stil și factură, trebuia să fie importat în întregime din Uniunea Sovietică. Mitiță Dumitrescu își amintește amuzat cum, fiind dat afară de la Operă și Conservator, găsise la poștă cîteva fete cu care trebuia să monteze dansuri rusești. Răsturnările s-au făcut cu ajutorul acelora care multă vreme au stat în fruntea bucatelor, dar interlocutorul meu nu mai vrea să dezgroape morții. Pentru un balerin mai tînăr cu cîteva generații, revelațiile sînt însă copleșitoare. Oare fiecare carieră s-a clădit pe cadavrele altora?

Pe la începutul anilor '70, chinuită de o coxartroză îngrozitoare, Floria Capsali, secondată de Mitiță Dumitrescu, reia la Operă Nuntă în Carpați. **Puțin după aceea se săvîrșea din viață.**

- Cum era publicul acelor vremuri, publicul de balet?

- Era elita spectacolelor bucureștene, intelectuali de prima mărime care prețuiau dansul ca pe o artă de sine-stătătoare. Cronicile vremii purtau semnături celebre: Arghezi, Eliade, Jora, Cincinat Pavelescu, Celia Delavrancea, Mihail Sebastian, Emanoil Ciomac, Jean Messager.

- Aveți impresia că această artă este acum trecută cu vederea? De unde nemulțumirea celor implicați: interpreți, creatori și, nu în ultimul rînd, spectatori fideli ai baletului? După revoluție s-au creat cele două companii de balet modern, au luat ființă Secția de coregrafie a Academiei de Teatru și Film (creație și pedagogie), Uniunea Interpreților, Coregrafilor și Criticilor Muzicali, Comitetul Național de Dans de pe lîngă UNESCO. De ce atunci acest lamento general în lumea dansului românesc?

- Așa cum a decăzut totul în cursul acestor zeci de ani, așa a decăzut și baletul. Din cauza condițiilor de nesuportat, majoritatea balerinilor buni au plecat în străinătate. Sigur că a fost o perioadă în care baletul românesc, altoit cu modelul sovietic, dădea elemente

clasice de certă valoare: Magdalena Popa, care, la Paris, în 1964, a primit medalia de aur pentru Giselle, laureaţii concursurilor internaţionale de la Varna, Moscova, Tokio, soliştii ai Operei Române care au dansat cu brio în străinătate şi care acum predau la academiile de dans de acolo, valorosul Gigi Căciuleanu - toţi sînt certitudini. Păcat însă că în ţară ne consumăm energia în competiţii mai puţin artistice, cu probleme personale şi de moment, în loc să avem un program de perspectivă al acestei arte în România.

Aceeaşi întrebare l-am adresat-o şi maestrului Oleg Danovski.

- N-aş putea spune că baletul românesc agonizează, dar este grav bolnav. De ce? Spectacolele-mamut ale "Cîntării României" ne-au marcat şi pe noi. Acolo, balerinii profesionişti formau ansambluri cu amatorii, executînd aceleaşi mişcări. Valorile, ierarhiile dispăreau în masa de participanţi care agitau steguleţe. În timp ce, la teatru, balerinii dansau în frig, expuşi accidentelor şi bolilor, cu un salariu diminuat, costul unui spectacol pe stadion ar fi putut asigura salariile pe un an de zile pentru toate teatrele din ţară. Aceste atitudini aberante, născute dintr-un total dispreţ faţă de artă, au deschis toboganul pe care a alunecat şi baletul. Începînd cu liceele de specialitate, obligate să aibă un număr fix de elevi într-o clasă, programe şcolare stranii şi condiţii de lucru inimaginabile, lipsa oricărui stimulent profesional sau material a făcut ca această meserie să decadă pînă la ultimul prag al existenţei. Incontestabil, flacăra nu s-a stins niciodată. Au menţinut-o vie balerinii care suportau să danseze la o temperatură de 5 grade, cu spatele gol şiroind de transpiraţie, coregrafii care strecurau creaţii originale interesante şi copiii care învăţau să facă artă în foame, frig şi întuneric. Cu toţii se încăpăţînau să danseze - consţiinţele nu fuseseră anihilate. Acum, dacă ar trebui să facem o dare de seamă a ultimilor ani, producţiile bune de balet nu ar lipsi: nici în "clasic", nici în "modern". Mediul nu mai este, însă, cu problemele create de-a lungul anilor şi cu cele ivite după revoluţie, stimulativ. Canalele de comunicare dintre arte s-au blocat în cele mai multe cazuri. Interesul pentru producţiile celuilalt păleşte din cauza grijii faţă de propria creaţie, iar o premieră, o nouă montare, o nouă propunere devine eveniment numai în interiorul breslei. Spectatorii, pe care îi subestimăm de multe ori, aşteaptă montări care să le capteze atenţia, să-i facă părtaşi ai actului artistic.

Pe parcursul a doi ani am fost beneficiarii unei adevărate documentări în domeniul spectacolului de dans actual. AFAA (Association Française d'Action Artistique) a organizat, începînd cu România, acţiunea "La danse en voyage" şi opt companii ne-au vizitat ţara, au dat spectacole, au susţinut ateliere şi conferinţe. Publicul a umplut pînă la refuz sălile şi a aplaudat cu frenezie profesionalismul desăvîrşit, fantezia şi tehnica solidă ale acestor spectacole.

Din păcate, condiţiile de lucru ale balerinilor din ţară nu s-au schimbat prea mult. Face excepţie decretul salvator al pensionării la o vîrstă decentă, care a fost dat în 1990. Pentru cei tineri stimulentele sînt, însă, la cote minime. Încadrările discriminatorii în comparaţie cu ceilalţi artişti, salariile foarte mici, condiţiile de lucru neadecvate perpetuează o indisciplină îngrijorătoare şi nefastă actului artistic - mă refer în special la marile ansambluri. Roţile mecanismului administrativ al instituţiilor care răspund de destinele baletului românesc se mişcă unse cu acelaşi ulei de dinainte de revoluţie; miniştri şi secretari de stat, nume celebre ale culturii noastre, nu au putut trece peste părerile încîlcite ale unor funcţionari al căror orizont s-a deschis asupra "Cîntării României".

ANCA TUDOR

BREVIAR

• Opera Română a început 1993 cu un triptic de balet: **Simfonia ceasornicului** de Haydn - coregrafia Alexa Mezincescu, **Simfonia neterminată** de Schubert - coregrafia Ion Tugearu, **Valsuri şi polci** de Strauss - coregrafia Ion Tugearu. În luna februarie a întreprins un turneu în Occident cu baletul **Scorpia îmblînzită** după Shakespeare, în coregrafia lui Ion Tugearu.

• La Constanţa a luat fiinţă, după revoluţie, primul teatru de balet din ţară: Teatrul de Balet clasic şi contemporan, condus de Oleg Danovski, cu program permanent de turnee în străinătate, avînd pe afiş marile balete ale repertoriului clasic; ansamblul acestui teatru a contribuit în vara lui 1992 la realizarea spectacolului **Oedip** în colaborare cu Teatrul Dramatic. Tot la Constanţa, Teatrul liric prezintă premiera unui spectacol de dans ce cuprinde **Serenada de coarde** de Ceaikovski, **După-amiaza unui faun** de Debussy, **Traviata** de Verdi şi **Cantos** de Ştefan Niculescu. Realizatoarea spectacolului: Anca Tudor.

• Opera Română din Cluj prezintă premiera baletului **Carmina Burana** de Orff, în coregrafia lui Adrian Mureşan. La Opera Maghiară, Francisc Vaikay montează premiera de balet **Les petits riens** de Mozart. Tot el montează, la Teatrul liric din Braşov, baletul **Zîna păpuşilor** de Beyer.

• La Opera din Timişoara, Adrian Mureşan montează baletul **Carmen** după opera lui Bizet şi **Pinii din Roma** de Ottorino Respighi.

• La Iaşi are loc, în noiembrie 1992, Festivalul de Balet modern, iniţiat de Dan Brezuleanu. Sînt premiate coregrafele Adina Cezar şi Liliana Iorgulescu.

• La Bucureşti, Adina Cezar a prezentat, la sfîrşitul lui februarie, primul spectacol al companiei sale.

• În 1993 Fundaţia JORA inaugurează un concurs de creaţie pentru tinerii coregrafi.

A. T.

"Cantos" la Teatrul Liric din Constanţa, coregrafia: Anca Tudor

Săritura Îngerului

În memoriam **Dominique Bagouet**, la Teatrul Național a avut loc un spectacol-eveniment, organizat de Theatrum Mundi în colaborare cu Serviciul Cultural al Ambasadei Franței la București. Inițiatoarea acestui atelier coregrafic, d-na Corina Șuteu, a dorit să omagieze astfel pe unul dintre cei mai apreciați coregrafi contemporani francezi, răpus prematur și galopant, la începutul lunii decembrie 1992, la numai 41 de ani, de necruțătoarea boală a secolului. În spectacolul regizat de Dominic Dembinski s-au întîlnit dansatori și coregrafi români care l-au cunoscut pe artistul francez care au lucrat cu ei, imagini de arhivă și o dansatoare invitată.

S-a vorbit puțin și cu emoție. S-a amintit că stagiul susținut de Dominique Bagouet în România a fost ultima sa perioadă activă, s-a deplîns faptul că publicul românesc nu a avut șansa contactului direct cu lucrările sale, ca în cazul celorlalți coregrafi care ne-au vizitat țara în ultimul an. Cei care l-am cunoscut ne aminteam, cu uimire, că Dominique Bagouet nu părea nicidecum bolnav, atunci, în mai 1992; abia apoi ne-am dat seama că de fapt el își pregătea conștient ieșirea din scenă, întrerupînd lucrul cu compania sa pentru cei puțin șase luni, "ca să se poată distanța" și să se odihnească după o viață prea trepidantă, după cum mărturisea.

Și totuși, agenda sa era booked în perspectivă pentru încă cîțiva ani. Primul angajament îl fusese oferit de Opera Garnier din Paris, unde era deja programat în repertoriul actualei stagiuni, cu o lucrare nouă, pe care urma să o monteze cu trupa sa. (Singurii coregrafi moderniști invitați de exigența instituție - Dominique Bagouet și Angelin Preljocaj, altă cunoștință recentă a publicului bucureștean și ieșean; fapt grăitor, pe de o parte, pentru deschiderea față de contemporaneitate a unui așezămînt academic prin tradiție, iar pe de alta, pentru înalta cotă profesională a celor doi creatori.) Ar fi fost multe de spus și despre preocupările pedagogice ale lui Dominique Bagouet, concentrate în Centrul de formație profesională pentru dansatori, inițiat și condus de el, la Montpellier, de peste un deceniu, cu sprijinul nemijlocit al Ministerului Culturii...

Dominic Dembinski și-a construit însă spectacolul-recviem tocmai pe ideea că vorbele sînt de prisos în asemenea împrejurări și că cel mai firesc, atunci cînd e vorba despre un coregraf, este să se lase loc expresiei dansante. În afara unor personalități bine implantate în spațiul coregrafic românesc actual (Adina Cezar, Liliana Iorgulescu, Sergiu Anghel), aducînd ofrandă amintirii, în interpretarea companiilor lor, piese deja cunoscute, au participat cu lucrări în premieră - proaspete examene de creație coregrafică - studenți ai Academiei de Teatru și Film, secția coregrafie (clasa prof. Sergiu Anghel). Florin Fierolu, Irina Costea, Mihaela Santo sau Cosmin Manolescu sînt tot atîtea nume de viitor, pe care le așteptăm cît de curînd cu noi realizări, personale sau de grup, visînd deja la vremea cînd în România vor fi mai mult de două companii de dans contemporan.

Olivia Grandville, membră a Companiei Bagouet (și fostă balerină a Operei din Paris), sosită la București special pentru această seară, a oferit, prin interpretarea unui fragment dintr-o lucrare semnată Dominique Bagouet, o mostră din stilul acestuia, cursiv și frămîntat, stilul unui om stăpîn pe gusturile sale, care nu ocolea simplitatea, mișcarea suspendată sau tăcerea, concentrînd o lume privită cu ochi critic, dar și cu mare delicatețe, într-un limbaj fizic nuanțat și bogat.

Le Saut de l'Ange, **Săritura Îngerului** spre eternitate n-a fost zadarnică. Sămînța aruncată în brazdă va continua să rodească și după ce îngerul și-a frînt aripile...

VIVIA SĂNDULESCU

"Deșertul dragostei", coregrafia: Dominique Bagouet

BĂTAIA DE JOC

Îmi amintesc bine frenezia zăpezii proaspete în curtea şcolii, faptul că mergeam şi pe viscol cu capul gol, căciula fiind ceva de tot ruşinos, un semn de boală sau, şi mai rău, de copil cuminte. Că luciul gheţuşurilor mă atrăgea irezistibil şi ţurţurii îmi făceau poftă. Că încercam cu veselie bulgării şi frecătura cu zăpadă fiindcă era o bătaie de joc, de joacă, la propriu. Ţin minte senzaţia dureroasă a palmelor şi tălpilor îngheţate bocnă, se răceau pînă şi dinţii, gingiile, şi cînd ajungeam într-un tîrziu acasă, cu părul rigid, sunînd sticlos, şi cu zăpadă pînă în maiou, mama făcea un scandal grozav, nu atît pentru hainele tăvălite şi mănuşile pierdute, cît pentru faptul că, în ciuda halului în care arătam, îmi venea să rîd. Hîrtia albastră a caietelor udă, cerneala întinsă pe pagini, ce mai, un dezastru, şi eu n-aveam nici o remuşcare, rîdeam "îţi baţi joc", ţipa mama în pragul isteriei, "îţi baţi joc de mine", dar şi bătaia strașnică în zăpadă şi jocurile o excludeau, ea n-avea ce să-şi aducă aminte, din povestirile ei reieşea că fusese un copil cuminte, cu pălărioară de uniformă şi fular, o mică domnişoară ce-şi petrecea după-amiezile de iarnă tot muind tocul în călimară şi desenînd sau citind lîngă sobă cărţi cu poze în aşteptarea profesoarei de pian - o plictiseală şi o tristeţe pentru care o compătimeam. Mă nedumerea că voia să-mi impună acea plictiseală ca un model şi cînd i-o spuneam se necăjea.

Faptul că eram atît de rău-crescută se datora, după părerea ei, schimbării vremurilor, exemplelor proaste de la şcoală, cartierului în care fusese nevoită să se mute şi, nu în ultimul rînd, asemănării cu o mătuşă deloc "comme il faut", evocată ori de cîte ori făceam vreo boacănă. După ce-i trecea furia, rămînea cu o expresie îndurerată, sporită de lăcomia dizgraţioasă cu care înfulecam, de mîinile mele roşii şi cu pielea aspră, de paltonul atîrnat deasupra aragazului, să se usuce, şi care picura apă noroioasa în cratiţe.

Iarna, cînd ningea mult, nu ne înţelegeam deloc. "Dar - se consola singură, strîngîndu-şi înfrigurată jacheta - poate e mai bine, pentru timpurile astea, că ai ieşit aşa, o să te adaptezi mai uşor, creşti ca o buruiană, n-o să fii niciodată o persoană respectabilă, sau... naiba ştie!".

Mi-am amintit asta acum, cînd a nins mult, şi oraşul e frumos, s-a acoperit jegul, au amorţit duhorile, s-au nivelat hîrtoapele şi e linişte. Cu gulerul ridicat şi căciula trasă pe frunte, ca şi ceilalţi, cu paşi tîrşîiţi ocolind gheţuşurile, cu o mutră posomorîtă scrutînd vitrinele, ca şi ceilalţi, bat drumurile de iarnă tîrzie, cu treburi, obligaţii, corvezi - o persoană respectabilă, conştiincioasă, cu oarecare responsabilitate, ca şi ceilalţi.

Dar fiindcă-mi aduc atît de bine aminte, n-o să-i blamez niciodată pe adolescenţii cu capul gol în viscol, veselia lor gălăgioasă, sfidătoare, bătaia de joc cu zăpadă şi hîrjoana printre trecătorii prost-dispuşi din motive grave.

Nu mă recunosc total în ei, accentul lor e oarecum diferit, voit sau inconştient vulgar, umorul lor e mai liber şi gesturile mai bruşte, alt ritm al muzicilor le sună în minte şi la alte intensităţi, sînt mai cinici şi mai aroganţi, "bancurile fizice" le sînt mai crude şi argoul - cu americânisme şi ţigănisme pe care nu le mai pricep - ignoră politeţea ca pe o slăbiciune demodată şi sînt preocupaţi devreme de bani şi de plăcerile ce pot fi cumpărate cu ei.

Şi totuşi, cînd ninge tare, îi apucă frenezia aia copilăroasă pe care o ştiu şi îmi spun că oricît s-ar schimba timpurile şi tipurile de la o generaţie la alta, între atîtea bătăi şi bătălii cu mize socotite importante între oameni mai mult sau mai puţini respectabili, este un moment în iarnă ce aparţine doar copiilor - bătaia de joc, în zăpadă.

ADRIANA BITTEL

PRIMIM LA REDACŢIE

Constatînd că Uniunea Teatrala din România nu-i mai oferă condiţiile morale şi materiale necesare unei activităţi normale şi nici climatul colegial corespunzător, Secţia română a Asociaţiei Internaţionale a Criticilor Teatrali părăseşte UNITER.

Se afiliază, cu statut autonom, la Fundaţia "Teatrul XXI".

Apartenenţa la Secţia noastră nu e incompatibilă cu calitatea de membru al vreunei alte organizaţii profesionale sau de creaţie.

Adresa noastră: Secţia română a A.I.C.T., Bulevardul Bălcescu nr.2 (în localul Teatrului Naţional, la sediul revistei "Teatrul Azi") Telefon: 614.35.58.

5 mai 1993

Val Condurache, Mircea Ghiţulescu, Victor Parhon, Ludmila Patlanjoglu, Adriana Popescu, Valentin Silvestru, Natalia Stancu, Ion Toboşaru.

MIRELA NEDELCU-PATUREAU

MACBETT de Ionescu la Théâtre de la Colline

De mai bine de două luni am avut șansa să urmăresc aproape pas cu pas devenirea unui spectacol, de la prima lectură la ultima repetiție: e vorba de **Macbett** de Eugen Ionescu, jucat la Théâtre de la Colline. Cu o seară înaintea generalei, am asistat la ultimul "șnur" cum se spune în românește, sau "filage" în franceză, adică la o repetiție neîntreruptă, unde toate scenele se înșiră firesc ca mărgelele pe ață... Totul era minuțios proiectat, poantele, efectele, pauzele pentru aplauze și rîsete, și în fine salutul actorilor în fața unui public imaginar, sala imensă și rece fiind goală. Ceea ce e deosebit de angoasant, pentru orice profesionist odată ajuns la acest punct al spectacolului, este că nimeni nu poate să-și dea seama dacă spectacolul va merge, dacă efectele comice nu vor cădea în gol, dacă ideile subliniate de regizor vor trece rampa... Și iată, în fine, emoția primului spectacol cu public: schimbarea de ton, de atmosferă este extraordinară: dintr-o dată totul capătă un sens. Publicul prinde din zbor aluziile, rîsetele țîșnesc, respirația sălii urmărește pas cu pas eroii, aplauzele izbucnesc în plin spectacol, sala e cucerită. Macbett-ul imaginat de Ionescu și Lavelli funcționează, există.

Piesa a fost scrisă în 1972, cînd ideologiile mai erau încă la modă, cînd istoria se mai scria cu majusculă și cînd utopia progresului și a zorilor ce cîntă mai legăna elitele intelectuale occidentale. Proaspăt academician, Eugen Ionescu a rămas însă același anarhist care deranjează pe toată lumea: pentru el, Puterea, de dreapta sau de stînga, e un rău absolut, corupția e peste tot, autorul însuși, într-un semn complice către sală, apare în spectacol printre portretele viitorilor descendenți ai tiranului care învinge în final. Eugen Ionescu se joacă cu textul lui Shakespeare, îl descompune după regulile teatrului său, îl transformă într-o parodie neagră, totală. Destinul și setea de putere a muritorilor nu este decît iluzie derizorie, tragică în inconsistența ei comică. Iată de ce textul lui Ionescu, de două ori iconoclast, față de mitul shakesperean și față de cel al politicului, ca definiție a umanului, apare astăzi recentrat, și rîsul său scrîșnit are astăzi mult mai multe șanse să ne pună pe gînduri.

Lavelli este un vechi complice al autorului: unul dintre primele sale spectacole, prin anii '60, pe cînd era încă un tînăr regizor-bursier debarcat din Argentina sa natală, a fost **Tabloul**, o piesă într-un act din prima perioadă ionesciană, destul de rar jucată. Au urmat apoi **Jeu de massacre** și **Regele moare** cu același interpret principal de astăzi, Michel Aumont. Unul din primele spectacole ale noului său teatru, Théâtre de la Colline, unde Lavelli este director, a fost **Scaunele** cu Pierre Dux, fost director și administrator al Comediei franceze. Lavelli cunoaște bine formula teatrului absurdului - este chiar unul dintre maeștrii genului, autorii săi de predilecție fiind Gombrowicz, Arrabal, Copi și Ionescu.

Macbett a fost jucat pentru prima oară într-un mic teatru parizian de pe Rive Gauche, pe malul stîng al Senei, în 1972 de către Jacques Mauclair, un alt bun cunoscător al autorului și regizor încercat al avantgardei teatrale din anii '50. În 1972, critica de stînga a fost profund șocată de pesimismul politic al autorului; alți critici îi reproșau consacrarea și "îmburghezirea"; Ionescu, scria un cunoscut cronicar, a ajuns chiar mai rău decît Anouilh!

Spectacolul semnat de Jorge Lavelli încîntă sala, complet prinsă în delirul grotesc, aproape de necontrolat al imaginilor, al efectelor. Doar aparent necontrolate, pentru că totul a fost pregătit, căutat, repetat cu o migală profesionistă fără pereche. Decorul, după o idee de Lavelli, este un platou gol, încadrat de nenumărate porți, fiecare în alt stil, porți de castel medieval, de palat somptuos, de parking sau de interior modern. Toate, cred că sînt vreo 14, una lîngă alta, realiste și în același timp absurde, delirante. Un interior care este în același timp un exterior, două uși batante în fundul scenei, niște porți grele de garaj se ridică, lăsîndu-ne să descoperim panouri, elemente de decor, mașini teatrale ingenioase și teribile: lady Duncan, viitoare Lady Macbett, în rochie de seară de lamé auriu, gonind pe un cal de lemn spre cîmpul de bătălie, o ghilotină aproape perfectă decapitează manechine, dubluri destul de naturaliste ale personajelor, uși ce se deschid spre săli de tortură, deschizături sau trape de unde țîșnesc ologi, orbi, soldați asasinați pe cîmpul de bătaie sau pur și simplu morți de infarct. Lavelli este un regizor care adoră să se joace cu mașina scenică, să exploateze toate "găselnițele", subliniind tocmai caracterul teatral, artificial al jocului, fără să disimuleze mecanismele ascunse. Sîntem într-un uriaș teatru de marionete umane, unde totul se dezarticulează, este supus distrugerii cu o cruzime infantilă și derizorie. Vrăjitoarele zboară prin aer agățate de o frînghie cu o mică telecomandă mecanică; cînd un personaj este asasinat, ceea ce se întîmplă destul de des, ușile se deschid singure și cineva nevăzut împinge pe scenă același sicriu nou-nouț, de un negru lucios pe rotițe aurii. Bineînțeles sala pufnește, se amuză. Răzbunătorul final, Macol, fiul arhiducelui Duncan ucis de Macbett, intră în scenă pe o motocicletă, în pantaloni scurți, dar în uniformă de marinar american. Domnia sa se anunță a fi de zece ori mai teribilă și mai cinică decît cea a sceleratului Macbett. Finalul, ca și în text, este tratat ca o parodie de operă - pasaje cîntate, recitative și arii explicative anulează tragismul deznodămîntului. O mică paranteză: acest prinț răzbunător care vine în final, un pușți isteric și cinic, teribil, ca un copil ce se amuză zmulgînd aripile unei muște, în uniforma sa de "marinel" mi-aduce aminte de... domnul Goe. Desigur, apropierea dintre cei doi scriitori nu este forțată și nici originală: Ionescu a vorbit întotdeauna de Caragiale ca de un precursor firesc al absurdului. Dar imaginea izbucnește aici, în spectacol, cu totul involuntar: regizorul, Jorge Laveiii, nu a citit în viața lui o pagină de Caragiale, al cărui teatru este poate citat în referință de cîțiva critici occidentali avizați, dar niciodată "momentele și schițele". Efectul mi se pare simbolic, ca și cum, dincolo de discursul conștient al afinităților cu literatura română, de la Caragiale la Urmuz, autorul, fără să-și dea seama, poartă peste tot mireasma pămîntului românesc și care, fără voia lui, ne va ajuta întotdeauna să-l recunoaștem. Revelație la fel de tulburătoare ca aceea pe care am avut-o cînd citind paginile sale de jurnal, publicate la Gallimard în 1987 sub titlul **La Quête Intermittente**. În mijlocul textului francez am descoperit brusc, fără nici o traducere, cuvinte românești, catrene de stihuri infantile. Ca și cum frumoasa țesătură a limbîi de ceremonie, a limbii prin care a cunoscut consacrarea, se deșira pe alocuri și lăsa să se vadă limba inițială, limba subterană, cea a tuturor începuturilor. La quête Intermittente este un jurnal intim relativ recent, scris la o vîrstă înaintată, unde, ca și Regele Bérenger, autorul părăsește straiele de sărbătoare și de lumină pentru a se regăsi pe sine însuși.

Revenind însă la personajele noastre, cu și fără Domnul Goe, trebuie spus că **Macbett** rămîne o glumă imensă și teribilă, pe care Lavelli a știut s-o traducă cu o intuiție genială în cel mai perfect spirit ionescian. ■

* Texte transmise în cadrul rubricii de teatru a emisiunilor în limba română de la Radio France International - Paris

PATIMA DE SUB ULMI
la Théâtre des Amandiers

Am asistat recent la un spectacol cu **Patima de sub ulmi** de O'Neill, piesă jucată de trupa teatrului din Rennes, Bretania, în montarea unui regizor german, Matthias Langhoff, care face parte din elita "călătoare" a teatrului european. Marile nume, de la Giorgio Strehler sau Peter Stein la Patrice Chéreau sau Andrei Şerban, gravitează de la o scenă de teatru sau de operă la alta; limbajul teatral, dincolo de limba textului, nu ţine seama de frontiere sau de naţionalităţi.

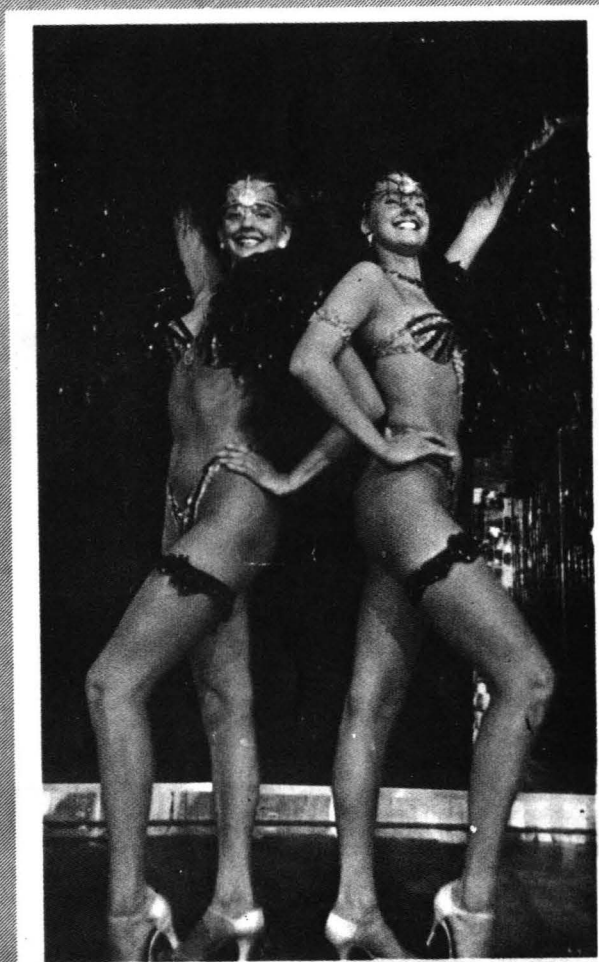
Aşadar, în capitala Bretaniei se joacă O'Neill. De ce? Care sînt argumentele pentru a impune acest autor în inima celtică a Franţei? Dar mai întîi să vedem cine este acest Mathias Langhoff şi în ce măsură face el parte din peisajul francez actual. Fiul unor emigranţi politici germani, Langhoff s-a născut la Zürich, în timpul ultimului război mondial. Ca şi Brecht, care avea un paşaport austriac şi un cont în bancă în Elveţia, el va beneficia de naţionalitatea elveţiană după instalarea în Germania comunistă, deoarece tatăl său revenise în Berlinul de Est, unde dirijează Deutsches Theater, Teatrul Naţional. Tînărul Langhoff îşi face ucenicia la Berliner Ensemble în cea mai pură tradiţie brechtiană. Ca regizor, lucrează multă vreme în tandem cu Manfred Karge: semnat de ei, am văzut aici, la Paris, la Teatrul Odéon, un superb **Prinţ de Homburg** de Kleist, în franceză, cu Gérard Desarthe, acest actor de excepţie pe care publicul bucureştean l-a cunoscut în timpul turneului "Primăvara libertăţii". Tot Karge şi Langhoff mi-au oferit bucuria unui alt mare spectacol, **Maria**, după **Woyzeck** de Büchner, jucat la Théâtre des Amandiers de la Nanterre. De cîţiva ani Langhoff lucrează singur; în 1989 a preluat direcţia unui teatru din Lausanne, în Elveţia, dar revine cu regularitate în Franţa, lucrează direct în franceză, vorbeşte perfect limba. Precizare necesară: Gruber, un alt mare regizor german invitat adesea să lucreze la Paris şi care a semnat, la Comedia Franceză, **Berenice** de Racine, lucrează cu un traducător, nevorbind nici un cuvînt în limba lui Corneille.

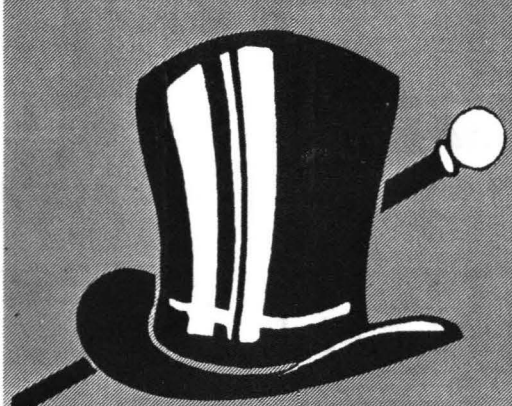
Nu este cazul lui Langhoff, stabilit în Elveţia francofonă şi care vine la Paris, aş spune, chiar ca vecin. Care este stilul său? Şcoala lui Brecht şi a colaboratorilor săi a lăsat urme: Langhoff îşi stăpîneşte meseria cu precizie, cu rigoare. Practică o anume "distanţare" faţă de text. Nu este un sentimental sau un vizionar. Totul e solid construit, bogat, adesea chiar prea bogat, greoi în sensuri, în semnificaţii. După propria mărturisire, teatrul său este o tentativă de a ordona haosul, de a răspunde violenţei lumii de afară, lumii de dincolo de pereţii teatrului. Langhoff semnează adesea concepţia scenografică, mai degrabă punerea în spaţiu, universul plastic al eroilor săi. Nu este un vizionar, am spus, fiind prea calculat, totuşi teatrul său este, profund vizual, adesea concret, simţi greutatea pămîntului, a pietrelor, asaltul materiei.

De ce a ales **Patima de sub ulmi** şi de ce a jucăt-o la Teatrul Naţional din Bretania? Trebuie să ne reamintim de locul special al teatrului şi al limbii lui O'Neill în cultura americană, în teatrul american, lipsit, practic, de tradiţii şi care debutează propriu-zis în anii '20 cu O'Neill, unul dintre cei mai mari tragici ai secolului nostru. O'Neill este irlandez, limba sa e greu de tradus, de altfel spectacolul de astăzi a făcut apel la o traducere cu totul nouă: cu această tragedie a pămîntului - eroii sînt fermieri americani, de la mijlocul secolului trecut -, el aduce o limbă frustă, un univers violent. Pentru echipa de la Rennes, pariul e clar: Bretania este la rîndul său un pămînt legat încă de tradiţiile ţărăneşti, un pămînt vechi şi dur. Fermierii lui O'Neill pot fi transplantaţi aici fără nici un exotism, aproape fără nici un şoc. În acelaşi timp, piesa, scrisă în 1922, impusă prin anii '30, aminteşte de perioada marilor epopei hollywoodiene, de spaţiile imense, de apusurile de soare de înflăcărează orizontul şi condamnă eroii la pasiune, la exces. Iată deci coordonatele plastice ale spectacolului: scena ocupă un spaţiu central, în vreme ce sala este înconjurată de un ecran panoramic, o ciclorama pe care fug nori roşietici pe azurul intens. Totul mi-aduce aminte de genericul unui film american devenit mitic: **Pe aripile vîntului**. Dar fără aristocraţi, fără crinoline şi baluri. Centrul sălii este aşadar ocupat de spaţiul de joc, izolat printr-un soi de perete cilindric transparent pentru spectatorii frontali, dar opac pentru cei din partea opusă. Aşezaţi în cerc, în jurul scenei, putem vedea direct actorii, dar nu şi spectatorii din partea cealaltă a ariei de joc. Cilindrul acesta de voal, un soi de ecran care poate fi transparent sau opac, după efectele de lumină, are o formă elicoidală, contururile sale încadrează, ca umbre a doi ulmi uriaşi, arena rămasă liberă în centru. Solul este acoperit de un pămînt bolovănos, arid, pe care bătrînul Ephraim Cabot şi fiii săi îl lucrează din greu. Animalele şi obiectele de toate zilele invadează scena: un cal imens, înhămat la un plug, trage în plină scenă o brazdă adîncă; cîteva găini cotcodăcesc în surdină şi scurmă ţărîna scenei. În fundal, o uşă deschisă lasă să se vadă două vaci care rumegă liniştite. Numele lor figurează chiar în programul spectacolului, ca şi cel al fermierului care se ocupă de ele în culise. O lume nespus de concretă deci, ca o provocare, dar o lume de teatru: luminile, efectele muzicale, îndepărtează în acelaşi timp contururile prea materiale ale scenei. Paradoxul este următorul: materia brută, animalele domestice îşi impun prezenţa concretă, dar în acelaşi timp ele subliniază prin contrast artificiul, elementul teatral al ansamblului. Totul este jucat "la rece", distanţat, cum se spune în lumea brechtologilor. Auzim chiar indicaţiile de decor, de joc. O voce din **off**, înregistrată pe bandă magnetică - este vocea unui mare actor, octogenar, Alain Cuny -, citeşte textul destinat în general lecturii: descrierile cadrului scenic, atitudinile actorilor. Vocea lui Alain Cuny are ceva din intonaţia unui Emil Botta, ca o incantaţie magică, somnambulică şi în acelaşi timp îndepărtată ca un mesaj biblic. **Patima de sub ulmi** este o patimă minuţios cadrată, calculată - şi acesta-i un alt paradox -, o pasiune fără pasiune. Tonul este adesea ironic, chiar dacă personajele sînt solid conturate şi nimic nu este lăsat la întîmplare. Decorul utilizează mult efectele ecranului circular, ciclorama, unele detalii plastice citează cu un anume umor cîteva referinţe cinematografice din clişeele hollywoodiene. Finalul e chiar derizoriu: cine mai suferă astăzi pentru o poveste de cinema? Pe scurt, **Patima de sub ulmi**, jucată de Teatrul Naţional din Bretania, este o demonstraţie solidă, care solicită în primul rînd inteligenţa şi setea noastră de imagini. ■

Cel mai bun schow din București

CABARET Melody





THE BEST IN BUCHAREST

SOMMAIRE

• **ANTITHESES par Dumitru Solomon, p.2** • **DIALOGUE avec George Constantin (Doina Papp), p.4** • **DIALOGUES SECONDS avec prof. dr. Constantin Bălăceanu-Stolnici (Adina Bardaş), p.6** • **TABLE RONDE DE LA REVUE "TEATRUL AZI":** La critique de la critique, **p.7** • La critique de la critique des critiques: **opinions de Cătălina Buzoianu, Dana Dogaru, Alexandru Darie (enquête réalisée par Dan Oprina), p.19** • Dans les théâtres de Bessarabie **(articles de Valentin Silvestru, Dumitru Solomon, Ludmila Patlanjoglu), p.21** • **CHRONIQUES:** Richard III **de Shakespeare,** Le Pantin arrive à temps **de Fănuş Neagu,** La Canicule et la tempête de neige **de Mihai Ispirescu,** Ivan Turbincă **d'après Ion Creangă,** La Mégère apprivoisée **de Shakespeare,** Décaméron 645 **d'après Boccace,** Cendrillon **d'après les Frères Grimm,** L'Homme qui apporte la pluie **de Richard Nash,** La Dompteuse de fantômes **de Ion Băleşu,** Les Fourberies de Scapin **de Molière (Alice Georgescu, Cristina Dumitrescu, Magdalena Boiangiu, Victor Parhon, Sebastian-Vlad Popa, Mihai Claudiu Cristea), p.26** • "OU VA-T-ON FUGUER?", **p.36** • **LE SECRETAIRE LITTERAIRE A LA PAROLE: Elisabeta Pop, p.37** • **PROSCENIUM: Anca Sigartău (Clara Mărgineanu), p.38** • Le Théâtre entre bohème et rigueur **(enquête réalisée par Olivia Şireanu-Chirvasiu), p.39** • **LA CIVILISATION DE L'IMAGE: articles de Anca Tudor, Vivia Săndulescu, p.41** • **LE SPECTACLE DE LA RUE par Adriana Bittel, p.44** • **LA SCENE DU MONDE: Correspondance spéciale de Paris (Mirella Nedelcu Patureau), p.45.**

CONTENTS

• **ANTITHESES by Dumitru Solomon, p.2** • **DIALOGUE with George Constatin (Doina Papp), p.4** • **SECOND DIALOGUES with prof. dr. Constantin Bălăceanu-Stolnici (Adina Bardaş), p.6** • **ROUND TABLE OF THE MAGAZINE "TEATRUL AZI":** The Critique of the Critique, **p.7** • The Critique of the Critique of Critics: **opinions by Cătălina Buzoianu, Dana Dogaru, Alexandru Darie (Dan Oprina inquired), p.19** • Bessarabian Theatres **(articles by Valentin Silvestru, Dumitru Solomon, Ludmila Patlanjoglu), p.21** • **REVIEWS:** Richard III **by Shakespeare,** The Clown Arrives in Time **by Fănuş Neagu,** The Heat and the Snowstorm **by Mihai Ispirescu,** Ivan Turbincă **after Ion Creangă,** The Taming of the Shrew **by Shakespeare,** Decameron 645 **after Boccaccio,** Cinderella **after the Grimm Brothers,** The Man Who Brings the Rain **by Richard Nash,** The Phantoms Trainer **by Ion Băleşu,** Les Fourberies de Scapin **by Molière, (Alice Georgescu, Cristina Dumitrescu, Magdalena Boiangiu, Victor Parhon, Sebastian-Vlad Popa, Mihai Claudiu Cristea), p.26** • **"WHERE DO WE RUN FROM HOME?", p.36** • **THE LITERARY MANAGER HAS THE FLOOR: Elisabeta Pop, p.37** • **PROSCENIUM: Anca Sigartău (Clara Mărgineanu), p.38** • The Theatre between Bohème and Rigour **(Olivia Şireanu-Chirvasiu inquired), p.39** • **THE CIVILIZATION OF IMAGE: articles by Anca Tudor, Vivia Săndulescu, p.41** • **THE SPECTACLE OF THE STREET by Adriana Bittel, p.44** • **THEATRE AT LARGE: special correspondance from Paris (Mirella Nedelcu Patureau), p.45.**

CENTRUL CULTURAL

Organizează
la sediul său din Calea Rahovei nr.147
următoarele cursuri:

- Limbi străine:
  engleza, franceza, germana, italiana
  (avansaţi şi începători)
- Dactilografie-secretariat
- Dactilografie computerizată
- Operatori calculatoare
- Design vestimentar
- Contabilitate
- Taxa pe Valoare Adăugată

FED

Informaţii zilnic între orele 9.00-19.00
la telefon 623.66.61.